



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Fotografía documental y gestión cultural; lecturas y
relecturas de una ciudad que se transforma y adquiere
nueva(s) identidad(es). El proyecto *La calle es el cielo*,**

fotografía de Daniel Pajuelo

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Gestión Cultural y Desarrollo

AUTOR

Susana Judith PASTOR BRIZZOLESE

ASESOR

Mg. Juan GARGUREVICH REGAL

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Pastor, S. (2019). *Fotografía documental y gestión cultural; lecturas y relecturas de una ciudad que se transforma y adquiere nueva(s) identidad(es). El proyecto La calle es el cielo, fotografía de Daniel Pajuelo*. Tesis para optar grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Gestión Cultural y Desarrollo. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código Orcid del autor (dato opcional):

Código Orcid del asesor o asesores (dato obligatorio):

0000-0001-6586-0085

DNI del autor:

07769188

Grupo de investigación:

Institución que financia parcial o totalmente la investigación:

Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación. Debe incluir localidades y coordenadas geográficas

CENTRO HISTÓRICO Y EL AGUSTINO, LIMA

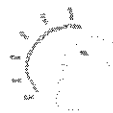
12° 02'45" S 77° 01'50" O

O 76° 59'16.26"

S 12° 2'24.83"

Año o rango de años que la investigación abarcó:

2012-2014



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los once días del mes de diciembre de dos mil diecinueve, siendo las 9.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Mauro Mamani Macedo (Presidente), Mg. Juan Gargurevich Regal (Asesor), Mg. Sofía Pachas Maceda (Informante) y Mg. Javier Julián Morales Mena (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Fotografía documental y gestión cultural: lecturas y relecturas de una ciudad que se transforma y adquiere nueva (s) identidad (es). El proyecto La calle es el cielo, fotografía de Daniel Pajuelo**, presentada por la señorita **Susana Judith Pastor Brizzolese** Bachiller en Ciencias de la Comunicación, para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Gestión Cultural y Desarrollo.

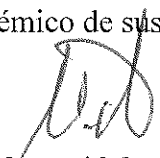
Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

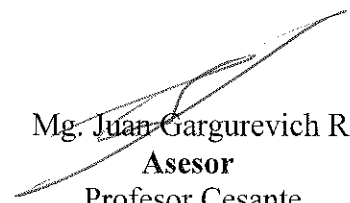
EXCELENTE (20)

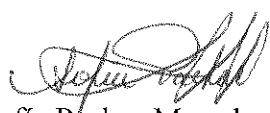
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Gestión Cultural y Desarrollo a la bachiller **Susana Judith Pastor Brizzolese**.

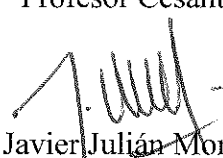
El acto académico de sustentación concluyó a las

horas.


Dr. Mauro Mamani Macedo
(Presidente)
Profesor Principal D.E.


Mg. Juan Gargurevich Regal
Asesor
Profesor Cesante


Mg. Sofía Pachas Maceda
Informante
Profesora Asociada D.E.


Mg. Javier Julián Morales Mena
Informante
Profesor Asociado T.C.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	p. 1
Capítulo 1. Fotografía y gestión cultural en el espacio público	
1.1 La especificidad de la fotografía: la academia y los usos cotidianos.....	p. 7
1.2 El autor frente a la obra, la crítica y el público	p. 12
1.3 El archivo fotográfico: memoria e identidad	p. 16
1.4 Cultura, gestión cultural y fotografía	p. 24
1.5 Uso y apropiación del espacio público	p. 33
Capítulo 2. La Lima de Daniel Pajuelo y su legado como fotógrafo	
2.1 Lima y El Agustino.....	p. 40
2.2 El fotógrafo y la obra	p. 44
Capítulo 3 <i>La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo: relato de la experiencia</i>	
3.1 Los inicios del proyecto	p. 61
3.2 La gestión de la propuesta curatorial.....	p. 68
CONCLUSIONES.....	p. 79
REFERENCIAS.....	p. 84
ANEXOS.....	p. 92

RESUMEN

Análisis de la experiencia de gestión cultural del proyecto *La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*, a partir de marcos referenciales como: la discusión en torno a la naturaleza de la fotografía, la construcción de la noción de autor, el archivo fotográfico como generador de conocimiento e identidad, el uso y apropiación del espacio público y la gestión cultural como recurso para el desarrollo.

A partir de la pregunta de por qué un proyecto de gestión cultural de fotografía documental sobre la ciudad, contribuye a la construcción de memoria propiciando que sus habitantes la reinterpretan desde su contemporaneidad, y de cuál es el rol de la gestión cultural en la puesta en valor de la obra documental de un fotógrafo en relación al presente y futuro de una ciudad, es que se plantea que, en tanto la fotografía es una referencia en un tiempo y en un espacio, ésta se constituye en testimonio gracias a la intervención de la gestión cultural en el espacio público y, por lo tanto, en fuente de memoria e identidad.

La gestión cultural, en su propuesta de asumir la cultura como recurso para el desarrollo, diseña, planifica y ejecuta un cuerpo de obra fotográfica que articula dos campos en discusión: arte y documento. De esta manera pone en el mismo nivel estas dos dimensiones y posibilita el acercamiento de la audiencia a su lectura gracias a que el arte se *des-elitiza* a través un *re-conocimiento* de la fotografía.

INTRODUCCIÓN

Probablemente casi todas las personas seleccionamos, en distintas etapas de nuestras vidas, algunas evidencias que nos dan cuenta del significado e importancia de los eventos que hemos vivido y las resguardamos en una caja de recuerdos.

En mi caso, esta es una pulsión que desde la infancia me ha acompañado y que luego, como estudiante y profesional, me ha llevado al registro fotográfico de eventos sociales y políticos que hoy cobran relevancia por su contenido histórico. Asimismo, proyectos fotográficos personales como “Domingos de Agua Dulce” o las “Quinceañeras de Lima Sur”, donde exploro las prácticas de apropiación de la ciudad a través de la idiosincrasia de sus “nuevos” habitantes en las décadas del 80 y 90.

Este ímpetu me ha llevado también a la divulgación de la obra de fotógrafos que han hecho lo propio en su momento. Así, a mediados de los años 90, el destino me encontró trabajando el archivo fotográfico del proyecto TAFOS (Talleres de Fotografía Social), de alrededor de doscientas mil imágenes, con el objetivo de elaborar nuevas propuestas de lecturas del archivo para presentarlas en salas de exposición, libros, artículos periodísticos y de investigación, y plataformas virtuales de internet. La relevancia del proyecto TAFOS reside en que recoge un registro visual realizado por los pobladores de distintas comunidades urbanas y rurales del Perú, con el fin de promover cambios sociales en el marco de los años del conflicto armado interno.

Quizá este empeño es el que, en 2011, propicia la posibilidad de participar en la I Bienal de Fotografía de Lima, a la que la PUCP fue invitada y donde nuevamente me encontré en el lugar y momento precisos. Por un lado, mi vínculo laboral con la PUCP como docente de los cursos de fotografía, me encontró en el sitio indicado en tanto que la universidad fue invitada a participar en dicha Bienal y que el archivo fotográfico de Daniel Pajuelo está en resguardo en esta casa de estudios. Por otro lado, mis estudios culminados en la maestría de Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Gestión Cultural y Desarrollo de la UNMSM, me pusieron en el momento exacto para no solo mirar dicho archivo para una exposición fotográfica sino pensar y desarrollar un proyecto de gestión cultural que propiciara la interpretación y apropiación de las imágenes como una forma de recuperar nuestro pasado y actualizarlo en el presente. En ese sentido, me pregunto ¿Por qué un proyecto de gestión cultural de fotografía documental sobre la ciudad, contribuye a la construcción de memoria propiciando que sus habitantes la reinterpreten desde su contemporaneidad? ¿Cuál es el rol de la gestión cultural en la puesta en valor de la obra documental de un fotógrafo en relación al presente y futuro de una ciudad?

En el entendimiento de que el gestor cultural coloca en escena los productos culturales para que, en los procesos de diálogo que generan su consumo, se dé la posibilidad de una ampliación de las redes de significación de dichos consumidores, propongo como argumento central que, en tanto la fotografía es una referencia, un *esto-ha-sido* en un tiempo y en un espacio, se constituye en testimonio gracias a la intervención de la gestión cultural en el espacio público y, por lo tanto, en fuente de memoria e identidad. La gestión cultural, con una clara propuesta de la importancia de la cultura como recurso para el desarrollo, diseña, planifica y ejecuta un cuerpo de obra fotográfica que articula dos campos en discusión: arte y documento. De esta manera pone en el mismo nivel estas dos

dimensiones y posibilita el acercamiento de la audiencia a su lectura gracias a que el arte se *des-elitiza* a través un *re-conocimiento* de la fotografía

Para demostrar este argumento sistematizo la experiencia de gestión cultural *La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*¹ que desarrollé entre el 2011 y el 2012 y cuya propuesta central fue llevar la calle a la galería y la galería a la calle.

En la búsqueda de comprender la perspectiva de los diferentes aspectos que rodean el caso a estudiar, se ha aplicado la metodología descriptiva-cualitativa bajo el enfoque de interdependencia.

Cabe destacar que dicho proyecto fue el trabajo conjunto de mi persona, en co-curaduría con Ángel Colunge y Laura Escobar como productora. Desde mi posición de líder (Co-curadora y productora general de la exposición) y como investigadora, se utilizaron los siguientes instrumentos para la recolección de información: entrevistas no estructuradas a personas vinculadas con Daniel Pajuelo, entrevista a profundidad a Pedro Pablo Alayza, gerente de cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima (2011-2014), a razón de ser un facilitador de la exposición “*La calle es el cielo*” y un experto en gestión cultural, historias de vida a partir de información secundaria (diarios personales). Se hizo revisión y análisis de documentos personales del fotógrafo, los cuales son: documentos escritos, cuadernos de bitácora de Daniel Pajuelo y fotografías de su autoría. Por otro lado, sobre la exposición: fotografías del registro del evento en sus diferentes fases de producción, guiones para visitas guiadas, cuaderno de visitas a la exposición, material promocional, videos documentales, notas periodísticas radiales, televisivas, para medios

¹ En la presente investigación, usaremos indistintamente la expresión “*La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*”, “*La calle es el cielo*” o su abreviación “LCC”

impresos y de Internet, y testimonios en la página de seguidores del evento en la red social digital Facebook. Informes de visitas a la exposición realizados por estudiantes.

Correspondencia electrónica generada durante el proceso de realización del proyecto.

Asimismo, se realizó la observación participante desde el proceso de producción hasta la finalización de la exhibición, lo cual duró desde principios de marzo hasta finales de mayo del 2012.

El fotógrafo Daniel Pajuelo fallece en el año 2000, con escasos 37 años, en pleno auge de su carrera profesional. Se desarrolló y especializó en la documentación social. Su archivo fotográfico y documentario, que abarca las décadas de los 80's y 90's, fue donado a la Pontificia Universidad Católica del Perú, el 2006. Mi cercanía con este archivo fotográfico me permitió “adoptarlo” para realizar *La calle es el cielo* que incluyó la propuesta curatorial el 2012 y la edición de un fotolibro el 2014.

Daniel Pajuelo fotografió el Cercado de Lima y El Agustino en una búsqueda por retratar la ciudad y recoger las voces de sus habitantes a través de las relaciones entre el espacio concebido, el espacio percibido y el espacio vivido en la ciudad (Lefebvre, 2013). Es en esta confluencia con su particular complejidad que se construye la identidad de una ciudad. Esta se forma a partir de las narrativas oficiales que son reinterpretadas desde distintas posiciones, tanto por los artistas como por los propios ciudadanos.

La ciudad es una construcción en tránsito a veces desde las narrativas oficiales, pero siempre desde los habitantes de a pie que, en la relectura de la ciudad, proponen sus imaginarios y retan a los gestores culturales a vincular las diversas fuentes de lectura para optimizar los procesos de identificación de una ciudad con sus habitantes. Este reto es particularmente complejo para una ciudad como Lima que, desde su apelativo de *Ciudad de*

los Reyes -aún vigente-, pareciera querer dar cuenta de un linaje que no le corresponde y que, en última instancia apelaba a su condición de colonia española. La percepción de ser una ciudad pequeña, apacible, de élites con costumbres virreinales y de concentrar sus actividades en un pequeño espacio geográfico -antes, Damero de Pizarro, hoy, Centro Histórico de Lima- se ha mantenido en el tiempo y es un imaginario que aún persiste en algunos sectores de la sociedad. Sin embargo, las migraciones del campo a la ciudad, iniciadas en la década del 40 del siglo pasado, le dieron a Lima un nuevo rostro, una nueva identidad que sumaría en las siguientes décadas a nuevas identidades. Este fenómeno nos lleva a pensar que estamos frente a una ciudad en permanente estado de construcción. Es desde esta perspectiva que considero importante llevar a cabo la sistematización de la experiencia de gestión cultural para discutirla en el plano académico, promoviendo la reflexión y evaluación del camino recorrido en la producción, difusión y gestión cultural, en relación a la fotografía documental. De esta manera, la presente investigación podrá servir de referente en la generación y sistematización de nuevos proyectos de gestión cultural y ayudar a fortalecer la puesta en valor del patrimonio cultural fotográfico peruano.

El objetivo general de esta investigación es demostrar que la gestión cultural contribuye a la construcción de memoria poniendo al mismo nivel dos dimensiones de la fotografía: como arte y documento. Para ello, me propuse los siguientes objetivos específicos 1) Relacionar la gestión cultural con la fotografía 2) Describir la Lima que fotografió Daniel Pajuelo y su legado como fotógrafo y 3) Sistematizar, a través del relato de la experiencia, la gestión cultural de *La Calle es el Cielo. La Lima de Daniel Pajuelo*.

Para relacionar la gestión cultural con la fotografía, en el capítulo 1, reviso la discusión en torno a la naturaleza y estatus de la fotografía. Analizo la construcción de la

noción de autor y su obra, desde la crítica y el público. Indago sobre la importancia del archivo fotográfico en la gestión cultural. Vinculo los conceptos y prácticas en torno a la cultura, la gestión cultural y la fotografía, y exploro las nociones de uso y apropiación del espacio público.

En el capítulo 2, narro la historia de Lima a partir del fenómeno migratorio vinculado al distrito de El Agustino. Asimismo, exploro al fotógrafo Daniel Pajuelo en relación a su biografía y su obra como legado.

Finalmente, en el capítulo 3 que es el centro de la investigación, reviso logros, identifico dificultades a partir de la reflexión de los inicios del proyecto LCC y la gestión de la propuesta curatorial que permiten el balance de la experiencia.

Inspirada en la cita del escritor William Faulkner “el pasado nunca muere, ni siquiera es pasado” (Faulkner 1962, citado en Manning, Moschovakis, Kirsch y Hofer, 2009), me pregunto ¿Es posible que la difusión de un archivo fotográfico histórico nos permita mirarnos y reconocernos en las imágenes, como habitantes de una ciudad, a pesar de su permanente cambio? La respuesta afirmativa a esta pregunta es la apuesta que guio mi ejercicio como gestora cultural, así como este trabajo de investigación, gracias a que suscitó nuevas preguntas que permitieron la definición de los objetivos y el contenido de la tesis.

Capítulo 1. Fotografía y gestión cultural en el espacio público

1.1 La especificidad de la fotografía: la academia y los usos cotidianos

La fotografía como técnica y como objeto ha estado y está presente en las distintas dimensiones de la vida privada y social. Su problematización se ha planteado no solo desde distintas posturas teóricas sino también desde una extensa variedad de campos disciplinarios como el de las comunicaciones, la filosofía, la sociología, la antropología, la semiótica, las artes plásticas, y desde la propia fotografía que, utilizando su lenguaje de manera crítica y reflexiva, coloca de manifiesto los diversos aspectos en torno a su naturaleza.

Han pasado casi dos siglos desde su invención y podría señalarse que el debate académico debió haber concluido cuando Roland Barthes publicó -en 1980- su ensayo *La Cámara Lúcida*. Allí, la fotografía se desprende del carácter mimético que se le atribuyó durante el siglo XIX, así como del poder de transformar la realidad concebida en el siglo XX, otorgándosele el noema del *esto-ha-sido*, y afirmando que la intencionalidad de la fotografía no era el arte ni la comunicación, sino la referencia, “que es el orden fundador de la Fotografía” (1990, p.136). La discusión que se remonta a los orígenes de la fotografía, se constituye en una forma de darle validez para posicionarla en el mundo del arte y la cultura. Aquella discusión ha sido abordada a partir de dos dimensiones que tienden a ser opuestas, y se niegan entre sí: creación vs copia; artificio vs naturaleza; arte vs documento; representación vs realidad, entre otras. Estas oposiciones permiten indagar en qué sentido se construye la fotografía, sentido que se genera –a su vez- en las mismas oposiciones.

La fotografía ofrece todo un panorama al tener dos puntos disímiles: arte y documento. Es importante entender este debate para considerarlo como práctica discursiva dentro del ámbito de la gestión cultural.

El debate no surgió en el vacío y la manera en que se presentaron las obras, tampoco. Este hecho responde a un espacio y tiempo histórico determinado. La presentación del invento de la fotografía correspondió al período del pensamiento positivista donde la posibilidad de conocer el mundo, se daba a través de la experiencia y la comprobación. Por ello, tiene sentido que François Arago, en 1839, exhibiera el daguerrotipo en la Academia de las Ciencias y no en la Academia de las Artes. Arago, en su presentación, describía a los científicos las precisiones del daguerrotipo como sustituto de la naturaleza y, en todo caso, como imagen de referencia para el arte. “El daguerrotipo al trasladar la imagen del “más o menos” al universo de la precisión sustituiría al objeto mismo...” (Roubert, 2009, p. 24). Su planteamiento no era una ocurrencia gratuita, sino que fructificaba la idea de la mirada positivista del mundo, de su posibilidad de conocerlo a través de la experiencia, la ciencia, y el método de la comprobación.

Autores como Benjamin, Barthes, Dubois, Lemagny, Sontag, Joly y otros, rescatan las posiciones a favor y en contra que se han generado respecto a estos criterios. Por ejemplo, el artista y crítico español, Joan Fontcuberta, recoge de un manual de daguerrotipia de 1853 lo siguiente: “El daguerrotipo actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes (...), los objetos se delinean a sí mismos, y el resultado es verdad y exactitud” (2002, pp. 26-27). Por otro lado, el pintor Henri Matisse afirmó en la revista *Camera Work*, en 1908, que el rol de la fotografía era registrar y darnos documentos, que el fotógrafo debía intervenir lo

menos posible, para que ésta no perdiera la condición natural de objetividad que tenía (Beaumont N. 1983, p.235).

En cambio, en 1859 Baudelaire, en su preocupación de que el *statu quo* de la pintura como fiel representante de las bellas artes fuera a tambalear con la aparición de la fotografía, denunció sus pretensiones artísticas y determinó que esta “vuelva a su *verdadero deber*, que es ser la *sirvienta* de las ciencias y las artes, pero la más humilde sirvienta” (Dubois, 2015: 48). Este ataque virulento del poeta y crítico de arte, no impidió que famosos y reconocidos fotógrafos como Felix Tournachon *Nadar*, y Étienne Carjat, lo retrataran en varias oportunidades. (Beaumont 1983, p.70 y Sougez, 1966, pp.140-140).

El discurso de la mimesis o del ícono, como se denominó al primer acercamiento para definir el status de la fotografía, la calificó por su incapacidad de interpretación, y por ende, incapacidad de representar la imaginación; cualidad pensada en ese momento solo para el arte: “(...) a la fotografía la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario” (Dubois, 2015, p. 51).

Los albores de la invención de la heliografía, la calitipia² y el daguerrotipo coinciden con los inicios del siglo XIX y no con el 19 de agosto de 1839, fecha que la *historia oficial*³ quiso imponer. La imagen fotográfica se consideró –en esa época- como la imitación más perfecta de la realidad. La fotografía era el espejo de lo real que obtenía su capacidad mimética por su propia naturaleza técnica. La imagen se obtenía gracias a la

² También mencionada como *calotipo*.

³ Entenderemos como “historia oficial” a aquella interpretación del pasado cuyo objetivo es justificar el papel de las clases gobernantes en el desarrollo de la historia y cuyo objetivo, por lo general, es reafirmar el nacionalismo y los valores culturales.

óptica y al proceso químico, permitiendo que esta apareciera de manera “automática”, “natural” y “objetiva”, sin la intervención del artista. Por ello, su oposición a la obra de arte (Dubois, 2015, p.46).

Sin duda, el carácter documental de la fotografía y su institución como testimonio y reflejo de la realidad siempre estuvo presente y se constituyó en el principal motor para la instrumentalización de este medio. Sin embargo, hubo quienes reconocieron desde los inicios que la perspectiva de lo documental sí podía estar inserta en la idea de arte. Uno de ellos fue Walter Benjamin, quien lo afirmó al rescatar en su texto escrito en 1931, *Pequeña historia de la fotografía* al retratista inglés Octavius Hill (1802-1870), cuyos retratos fotográficos constituían insumos para sus pinturas: “adminículos sin pretensión alguna destinados al uso interno”. Benjamin reconoce la obra de Hill desde el arte fotográfico y no desde el pictórico.

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume (solamente) en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente. (Benjamin, 1989, p.74)

Ese algo indomable que reclama el nombre del fotografiado sería también, aunque no lo quiso reconocer, lo que encontraba Baudelaire (Dubois, 2015) en sus retratos fotográficos y no en los pictóricos, que años más tarde Roland Barthes (1990) lo definió como el *noema* de la fotografía: el *esto-ha-sido*.

A lo largo de la historia encontramos autores que fotografiaron con la finalidad de documentar, sin tener en mente ninguna pretensión artística. Actualmente, algunos de estos fotógrafos son considerados verdaderos creadores. Es el caso –por ejemplo- del fotógrafo francés Eugene Atget, que a comienzos del siglo XX dedicó su vida a registrar objetos,

personas, y espacios urbanos de París, a manera de documentos para los artistas plásticos de la época. Sin embargo, la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott se refirió a Atget como “un historiador del urbanismo, como un auténtico romántico, como un enamorado de París, como un Balzac de la cámara, cuya obra nos permite tejer un extenso tapiz de la civilización francesa” (Krase, 2008, p.22). Atget es considerado como uno de los representantes del arte fotográfico surrealista, y a su vez, como uno de los precursores de la fotografía documental. Esta cualidad de algunos autores de elaborar su trabajo como documento y arte a la vez, la encontramos en la obra del peruano Daniel Pajuelo. Es por ello que nos interesa retomar la discusión histórica de que lo documental también puede estar inserto en la idea de arte.

Esta bipartición tan radical, donde la fotografía era el resultado objetivo de la neutralidad de una cámara; y la pintura, el producto subjetivo de la sensibilidad y habilidades de un artista, se sustentó en el espíritu de la época. Debido a esta discusión, muchos de los que se acercaron a la fotografía por esta discusión, sintieron la presión de optar entre la técnica o la actividad artística.

Este podría ser el inicio de la necesidad de subdividir en especialidades la profesión de fotógrafo. La aparición de los diferentes géneros en la fotografía enrareció la profesión y produjo muchas veces una especie de esquizofrenia al intentar encasillar y diferenciar, por ejemplo, al fotógrafo-artista, del fotógrafo-periodista, del fotógrafo-comercial o del especialista en retrato (Baeza, 2001). La mirada compartimentada del ejercicio fotográfico me sirve ahora para referirme al género (o especialidad) de la fotografía documental, como una manera diferenciada de ver el mundo y acercarse a él. Una especialidad que determina

un estilo de trabajo y hasta una opción de vida que me permite reconocer con mayor facilidad la labor de nuestro autor Daniel Pajuelo.

Más allá de sentenciar la naturaleza de la imagen fotográfica a través de debates - que aún no se han cerrado- me interesa, sobre todo, rescatar aquellos elementos que permiten acercarme a la fotografía de autor a partir del uso de su archivo en la gestión cultural. En este debate no busco tomar una postura sino ver cómo la fotografía en tanto práctica discursiva (Tagg, 2005 y Foucault, 1976) que incide en los discursos que se puedan plantear desde la gestión cultural, entendida ésta -y la propia fotografía- como artefactos culturales. La fotografía, desde la dimensión documental, alude a algo que *ha sido* en el pasado. Pero, además desde el arte, revela también la parte de representación entendida desde la mirada de un autor.

1.2 El autor frente a la obra, la crítica y el público

Cuando en el habla cotidiana usamos el término autor, nos referimos a la persona que es causa de algo o que ha creado una obra científica, literaria o artística (RAE, 2001). Sin embargo, y específicamente en el arte, reconocemos la autoría de una obra en la medida que percibimos un cuerpo de obra donde dialogan la biografía y el contexto como fuentes identitarias (Leiva, 2008, p.12).

Este *corpus* de producción estará dotado de una trama resplandeciente de espacio y tiempo que el lector/espectador identificará en un *aquí* y en un *ahora*. Es el *aura*, esa

“irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar” (Benjamin, 1989:75)⁴.

En esa perspectiva, críticos de arte al autodefinirse como los únicos o los más capacitados para identificar ese cuerpo de obra y su *aura*, le han otorgado al autor el título de “amo y señor” atribuyéndole todo el beneficio pasional de su creación, olvidando el carácter abierto de la obra y su culminación en la lectura de la misma (Gielen, 2014; Barthes, 1989).

Los nuevos tiempos hablan de las individualidades y del *ethos* del ser humano, que en los procesos creativos se revelan desarrollando lo que se conoce como la *verdad interior* del autor (Dubois, 2015, p.63). Esta verdad o mirada personal va acompañada de un sistema de codificación que depende igualmente de aspectos internos y externos, ajenos al creador. Son tiempos posmodernos donde las subjetividades y los relativismos fundamentan la producción y la vida cotidiana. En ese contexto, el proceso creativo y su resultado final, la obra, se estructuran a partir de los materiales de los que dispone el autor, entre estos: “la misma personalidad del artista, la historia, un lenguaje, una tradición, un tema específico, una hipótesis formal, un mundo ideológico” (Eco, 1992, p.20).

Si en el arte se habla de “cuerpo de obra”, podemos decir que en el caso de Pajuelo no existía un cuerpo de obra como tal hasta que se llevó a cabo el proyecto *La calle es el cielo*. Su temprana muerte clausuró la posibilidad de que el mismo autor pudiera crear un *corpus* propio.

El autor y su existencia se encuentra en tensión permanente con la idea de ejercicio de ciudadanía, memoria, arte, y/o documento. El autor es creador de las imágenes, a él le

⁴ Benjamin reconocía la capacidad *aurática* solo en las obras originales y de ahí que considerara la fotografía, por su capacidad de reproductibilidad, como documento y no como arte. Sin embargo, como vemos en el acápite 1.1, Benjamin entra en contradicción al reconocer el aura en las fotografías de Hill, imágenes realizadas con el objetivo de documentos y no de arte.

pertenecen, pero también le pertenecen a quienes fotografió y al momento en que lo hizo. Es en esa tensión que el proyecto *La calle es el cielo* recupera al autor con nombre propio y con sentido ético en el que construyó su obra.

La autoría no se desliga del reconocimiento público y este no es dominio exclusivo de la crítica especializada ni de la curaduría, sino, fundamentalmente, dominio del “otro”, en palabras de Barthes (1990), del *Spectator*, que en la “lectura” de la obra generará el proceso de aprehensión, de identificación y de lectura en espejo, y es entonces donde ocurre *la muerte del autor*. “(...) el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1987). Pero ¿cómo hablar del autor si estamos diciendo que debe morir para que emerja? En la tensión y las vicisitudes que se producen en el acto fotográfico, la posibilidad de la obra no está en su origen, sino en su destino, y por ende, no pertenece sólo al autor, sino también al lector. Como ese personaje que se encontró con la botella del naufrago del poeta José Emilio Pacheco, y que narra en su poema *Carta a George B. Moore en defensa del anonimato* (1983). Tomo una licencia para recoger fragmentos del poema.

Llamo poesía a ese lugar del encuentro
con la experiencia ajena. El lector, la lectora
harán o no el poema que tan sólo he esbozado.
(...)
No leemos a otros: nos leemos en ellos.
(...)
No nos veremos nunca pero somos amigos.
Si le gustaron mis versos
qué más da que sean míos/ de otros/ de nadie.
En realidad los poemas que leyó son de usted:
Usted, su autor, que los inventa al leerlos. (Pacheco, J.E. 1983)

Cuando el autor escribe -o fotografía, en nuestro caso- solo entrega la mitad del poema -o de la obra. Esta se completa en el encuentro con la experiencia ajena. De ahí la necesidad de que, para dar existencia al lector, la voz del autor debe desaparecer. Al lector,

al espectador de fotografías, en nuestro caso, se le identifica como al amigo que no se conocerá nunca, pero que es la razón de su existir, de su autoría.

Umberto Eco (1992), al referirse a la obra abierta, enfatiza el hecho de que el autor es un autor en tanto su obra esté abierta. Existen casos donde los autores no permiten el acceso a su obra, la cierran a la interpretación del lector, y al impedir su lectura imposibilitan la conexión con su obra. El valor de Pajuelo es que su obra permite ingresar al espectador, interpretarla, leerla, y conectarse con ella. Por eso es autor, “muere” para emerger y darle -a su vez- el estatus de “obra de Pajuelo”.

En esa conexión entre el autor y la obra abierta -o la muerte del autor- el fotógrafo documentalista, como autor fotográfico, recrea con sentido ético el mundo, mostrando la realidad especular, que sabemos está ligada a la interpretación. Es una creación personal donde la objetividad pasa por la mirada subjetiva del fotógrafo, reconociéndose la autoría al mostrar “una interpretación a la vez que una refundación del referente” (Leiva, 2008, p.12), evidenciando la construcción de estéticas autónomas que responden a una experiencia e intención de buscar nuevos significados. En este doble juego de producción y recepción es que me posiciono para hablar de la obra de Daniel Pajuelo y su reconocimiento como autor, tema que desarrollaré más adelante.

En la fotografía, la idea de autor introduce la noción de creación si es que hablamos de arte, de interpretación, y de documento. En ese sentido, se puede decir que la creación es interpretación. Creación y/o interpretación, documento, y arte, son conceptos complejos, que contienen relaciones en distintas perspectivas. Asimismo, estos conceptos no admiten ser blanco o negro, por lo contrario, en el medio de ambos habitan un sinnúmero de matices, que proporcionan más riqueza al debate.

Al interpretar determinada obra, nos acercamos a ella en la medida que nuestros sentidos lo permiten, realizamos una experiencia sensorial y estética que nos permite establecer una conexión entre el arte y el autor.

1.3 El archivo fotográfico: memoria e identidad

¿Qué se entiende hoy por archivo? ¿Es el documento estimado y bien guardado? ¿Es la evidencia de la valoración del pasado? ¿O es el lugar de los papeles viejos que no sirven para nada? El ser humano al registrar, catalogar y archivar, lo que está haciendo es coleccionar la realidad y construir una mirada personal de la misma. Sin archivos es difícil hablar de memoria y sin memoria es difícil hablar de gestión, de información, de investigación, y de cultura; tampoco podemos hablar del presente, de las nuevas narrativas y de los nuevos discursos. Al acceder a los archivos es posible realizar un diagnóstico de nuestra propia cultura e identidad -y a su vez- reconocer al otro y el contexto, “de vislumbrar la historia como diferencia” (Foucault citado por Días Laranjeira, 2007).

Al hablar de archivo fotográfico, nos referimos a un instrumento de memoria visual y/o histórica, que nos permite generar -además de la memoria individual- la existencia de una memoria social, heredada y transmitida de tal modo que se convierte en la representación de nosotros ante los demás; en ese sentido, su presencia es esencial para la construcción de la identidad colectiva.

En el campo profesional, el término *archivo* tiene hoy varias acepciones. Su uso se ha ampliado hasta la informática, donde diariamente se crean millones de archivos que se almacenan en dispositivos y computadoras en todo el planeta, y sobre todo -ahora- en plataformas virtuales. Coincido con el concepto de archivo manejado por los profesionales

de la documentación y bibliotecología, en su doble acepción de continente y contenido. El *Archivo* con “A” mayúscula, la institución del patrimonio documental que está al servicio del *archivo* con “a” minúscula; ese contenido documental que se va produciendo de manera natural a lo largo del tiempo y que se convierte en testimonio y referencia de la obra.

Testimonio de la gestión de una institución, familia o persona, que por acumulación va formando el fondo documental, que en algunos casos constituirá el contenido documental del *Archivo* de una determinada institución (Heredia Herrera, 2007).

En esa doble acepción de continente y contenido, de *Archivo/archivo* se inscribe el proyecto *La calle es el cielo*. La exposición fotográfica hace uso de los archivos generados en una sucesión de ingresos regulares, eventuales y extraordinarios que fueron aportando - uno o más productores- a lo largo de la investigación; además, del material conservado en el Archivo Daniel Pajuelo/PUCP y el Archivo TAFOS/PUCP⁵. Posteriormente, para la edición del fotolibro se hizo uso de los nuevos documentos (devenidos en archivos) producidos durante la exposición, así como los creados a lo largo del proceso editorial. En un *archivo*, las obras no solo tienen valor por sí mismas, sino que, además, tienen una posibilidad de proyección y potencialización de la obra resguardada.

Conscientes de que en un *Archivo* se clasifica y se guarda, para que otros puedan estudiar su valor en diversas perspectivas, durante la realización de proyecto tomamos la decisión -como curadores y editoras- de conservar de manera física y virtual los nuevos contenidos que se crearon durante el desarrollo de los proyectos de exposición y editorial⁶. El usuario es el que aplica el criterio, no la institución. De ahí que el Archivo

⁵ Archivos alojados físicamente en el campus de la PUCP y virtualmente en:

<http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/> y
<http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/daniel-pajuelo/>

⁶ Ver <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/archivos/daniel-pajuelo/la-calle-es-el-cielo/>

TAFOS/PUCP y Archivo Daniel Pajuelo/PUCP sean consultados permanentemente para diversos trabajos académicos y artísticos.

Los *Archivos*, con “A” mayúscula, se crean, se fundan. Es a partir de la valoración de los *archivos* que se genera la necesidad de instituirlos para su uso adecuado en cualquier ámbito, y a su vez, se conviertan en documentos de interés y/o dominio público.

Llegamos así, a la siguiente fórmula

Archivo = documentos (*archivos*) + organización + servicio.

Es a partir de esta manera de entender el archivo -como contenido y continente- y que a su vez es la que dicta el sentido común, por lo que apelo a esos elementos para proponer el proyecto *La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*; exposición donde planteamos el uso de la galería de arte y el espacio público en calles del distrito de El Agustino y el Centro Histórico de Lima, como soporte para exhibir la obra de Pajuelo. Posteriormente, este proyecto culmina con la publicación del fotolibro *La calle es el cielo. La Lima de Daniel Pajuelo*⁷.

En la presente investigación, me resulta muy sugerente acercarme al contenido de los archivos a partir de la perspectiva de Foucault. Mirar lo que significó la organización del Archivo Daniel Pajuelo/PUCP en el archivo mismo y sacándolo de él. ¿Cómo me permiten los campos discursivos de conocimiento y poder, de Foucault (1976), pensar en este material y en su construcción narrativa a partir de la gestión cultural?

Un archivo no es solo la suma de textos e información que una cultura puede almacenar como documentos de su pasado, sino lo que puede llegar a generar más adelante

⁷ Realizado en la modalidad de co-edición junto con Rocío Trigoso Barentzen

con la proyección de la información resguardada. Se crea una identidad que pasa a formar parte de la información contenida en dichos documentos resguardados.

El contenido del archivo, según Foucault, está organizado de acuerdo a los campos discursivos vigentes de quienes lo manejan y que corresponden a un determinado tiempo histórico, político, económico y cultural, dando sentido a cómo se organiza la documentación resguardada por una institución, en relación al conocimiento, los campos discursivos y el poder.

El archivo, al ser el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados, hace que las cosas que fueron mencionadas “no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura (...), sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples” (Foucault, 1976, p.220). De esta manera, el archivo se constituye en un insumo que garantiza la existencia y la posibilidad de la transformación de un campo discursivo, la construcción de narrativas específicas donde la selección de materiales está cargada de conocimiento y, en tanto el conocimiento es poder, el manejo de esos archivos otorga poder.

Desde nuestro tema de investigación, la propuesta de la gestión cultural tiene que ver con el hecho de sacar ese continente del Archivo Daniel Pajuelo/PUCP, para que dentro del espectro de campos discursivos se ubique en uno que muestre estas tensiones relativas a la ciudad y, en concreto, a la especial configuración de la ciudad de Lima. Pero ¿es posible que un proyecto de gestión cultural, desde la exposición fotográfica problematice las nociones sobre la ciudad y en particular sobre Lima? Y para el caso del libro que subtitulamos *La Lima de Daniel Pajuelo* ¿es válido preguntarse acerca de la mirada sobre la

ciudad de Lima de alguien en particular? ¿La de Pajuelo? ¿La de todos los que la habitamos? ¿Podemos hablar de la Lima de los migrantes? ¿Es nuestra ciudad un campo de batalla de los campos discursivos habituales en nuestros días, donde se enfrentan las distintas maneras de entender Lima?

¿Cómo conciliar estos discursos con los vigentes para darles actualidad y que puedan ser leídos? Se produce una cierta paradoja en tanto que el archivo, estructurado y limitado, en primer lugar, por la institución TAFOS y luego por la PUCP, durante el proyecto es sacado de ese continente para otorgarle posibilidades ilimitadas en un nuevo ordenamiento.

Los documentos visuales de Pajuelo en su momento pertenecían a un campo discursivo específico y -a su vez- ilimitado, debido a sus posibilidades de ser reordenado y transformado en nuevos discursos. La mirada de Pajuelo no correspondía con la oficial y hegemónica de la ciudad; la de él era una visión social y política, subversiva y contestataria, con discursos alternativos pertenecientes a un tiempo y espacio, donde transitaba el proyecto TAFOS a mediados y finales de la década de 1980. Ahora, han quedado archivados y organizados de acuerdo a los discursos (los campos discursivos, en palabras de Foucault), manejados en el ámbito de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sacar a la luz parte de esos documentos a través del proyecto *La calle es el cielo*, nos permitió a los curadores buscar dentro de esta línea de concepción y afirmar la ciudad como espacio público y dotarla de sentido. Lo que se procuró fue proporcionar conocimiento para que se tuviera la posibilidad de ejercer ese poder que confiere.

En esa apropiación, podemos afirmar que se hace el recorrido inverso al de la exposición *La calle es el cielo*: del archivo a la calle. Es decir, primero se transita por las calles para posteriormente ingresar al archivo. Se propone esta posibilidad de camino inverso con el fin de acceder al espacio de donde salió la obra.

La representación produce conocimiento a través del discurso. Ahí cabe preguntarse: ¿Cómo produce conocimiento la fotografía de Pajuelo? ¿Cuál es el conocimiento que produce? La propuesta del proyecto *La calle es el cielo* (por un lado, la exposición y por otro el fotolibro), nos permite hablar de historia, conocer el pasado y a la vez generar un discurso. Desde la visión discursiva, significa dotar de poder a la población a través del conocimiento que otorga el discurso fotográfico. El conocimiento conservado en el archivo construye memoria, y al abrirse al público se generan apropiaciones, conocimientos y poder. Volviéndose así verdadero. “El poder de hacerse él mismo verdadero” (Hall, 1997, p.31).

Desde la co-curaduría y la co-edición, se logró ese “hacerse él mismo verdadero” cuando elaborábamos los nuevos discursos a partir del archivo y, por ende, la posibilidad de generar conocimiento y poder. Lo que expresó Daniel Pajuelo con sus fotografías y sus cuadernos de bitácora⁸, lo que dice la institución que alberga los archivos, lo que mencionamos los curadores de la exposición y las editoras del fotolibro a partir del archivo, lo que dijeron los artistas⁹ -que elaboraron nuevos enunciados a partir de las fotografías de Pajuelo- y lo que expresaron los espectadores que visitaron la exposición, todos ellos impidieron la generación de una “multitud amorfa” y “linealidad sin ruptura”

⁸ Pajuelo cargaba en su maletín de fotografía una pequeña libreta que usaba como agenda, pero también como bitácora: fórmulas fotográficas, comentarios escuchados en su caminar, reflexiones, relatos, guiones. Se han encontrado más de 40 libretas.

⁹ Identificados cotidianamente como artistas visuales, grafiteros o artistas urbanos.

(Foucault, 1976) generando, por el contrario, múltiples relaciones creadoras de nuevos discursos.

Por otro lado, las afirmaciones de Susan Sontag respecto a la función social de la fotografía, las podemos proyectar en los archivos fotográficos. Además de validar la existencia de lo fotografiado como representativo del mundo real, con la capacidad de convertirse en evidencia, y en prueba irrefutable de lo que aconteció, la fotografía y sus archivos apelan a que no podemos pensarlos sin considerar su carácter de recordatorio, de memoria. Es en este sentido, que el archivo fotográfico se constituye en insumo, en posibilidad declarativa sobre un pasado común (Sontag, 2003, p.100), es decir, el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo o sociedad. Esta memoria es múltiple y se actualiza con los grupos que participan en ella (Halbwachs, 1968). La permanencia de una identidad implica la existencia de memoria colectiva, que siempre se despliega en un marco social, y el recuerdo de cada uno sucede en común con otros (Carvalho y Funari, 2012).

Entre la memoria individual y la memoria colectiva hay vínculos permanentes; existe la posibilidad de que los individuos puedan identificarse con suceso no vividos directamente, pero que les han sido transmitidos por otras generaciones. Los sucesos serán interiorizados por cada persona y ocuparán un lugar importante como herencia de cada individuo. Cada persona o grupo de una generación está vinculado con su pasado. En ese sentido, la memoria juega un rol determinante a la hora de relacionar el pasado con el presente. La memoria se convierte en un medio integrador que nos recuerda -a cada momento- de dónde venimos. Solo conociendo nuestro pasado podemos proyectarnos a un futuro viable (Herranz y Basabe, 1999).

La construcción de la memoria hace referencia al pasado, a una historia común. La introducción de la idea de tiempo en la naturaleza de la fotografía (Sontag, 1975), de la especificidad de la imagen fotográfica, conjuntamente con el discurso de la mimesis – ícono-, posibilita pensar la fotografía como vehículo de memoria.

Es en este panorama de complejas relaciones, que se posibilita la fotografía en la gestión cultural como un medio para la construcción de memoria e identidad. La fotografía viabiliza ese reconocimiento complejo de la construcción de la identidad y de las relaciones, como es el caso de un espacio determinado, llámese barrio, ciudad, etc., de su historia y la historia de las personas dentro del propio proceso de construcción del mismo. “El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. (...) Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro” (Berger, 1998:89).

La gestión cultural busca conectar los sistemas discursivos porque cada tiempo tiene el suyo propio. En ese sentido el proyecto *La calle es el cielo* pretende devolver parte del archivo, a propósito del cuestionamiento que se le hace hoy a la fotografía documental respecto a quién pertenecen las imágenes, si al fotógrafo o a los fotografiados.

En ese afán que nos interpela, el proyecto se plantea devolver *parte* del archivo, e insisto con la palabra *parte* porque sabemos que es imposible devolver el archivo completo. Los recursos económicos y las capacidades operativas, que son precisamente elementos de la gestión cultural, no permitieron la devolución íntegra del archivo. El proyecto quiso colocar el foco en el archivo Daniel Pajuelo/PUCP, para que esté a su vez, sea revisado y consultado por el público en general. La pregunta que vendrá más adelante es si este objetivo fue logrado.

Podríamos referirnos a los herederos de Pajuelo -y su familia- como los verdaderos responsables de la devolución del archivo, al haber sido ellos los que entregaron voluntariamente todo el material fotográfico y documentario a la PUCP.

1.4 Cultura, gestión cultural y fotografía

Uno de los términos más usados hoy en día -tanto en nuestra vida cotidiana como en la académica- es la palabra cultura, son variadas sus definiciones, y su carácter polisémico al igual que el del campo fotográfico, proviene precisamente de su dimensión polisémica, ambigua y semánticamente débil donde el lector puede elegir algunos significados e ignorar los otros (Mraz, 2015).

Desde la definición de cultura como el conjunto de saberes y conocimientos acumulados por la humanidad, hasta entenderla como un recurso para el desarrollo, según Amartya Sen (Yúdice, 2002), aceptamos expresiones como culto o inculto, cultivado, alta cultura, cultura de masas, cultura popular, revolución cultural, multiculturalidad y diversidad cultural; subcultura, cultura del miedo, cibercultura, y otros más. No olvidemos –además- las expresiones que nos competen en esta investigación, y en particular en el presente acápite: gestión cultural y artefacto cultural.

Hace tiempo que los científicos sociales han precisado que expresiones como alta cultura, culto o inculto correspondieron a una visión clasista y sesgada del siglo XVIII que, aparentemente ha sido superada. Sin embargo, aún hay grupos sociales que siguen identificando el concepto de cultura con el de personas sensibles a las artes tradicionales. Asimismo, la expresión “alta cultura”, como sinónimo de las artes plásticas conservadas en los museos, sigue siendo usada en el hablar cotidiano y por algunos autores como George

Yúdice (2002). Durante los estudios de la maestría en Gestión Cultural y Desarrollo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, entre 2007 y 2009, hicimos una revisión de los conceptos sobre cultura manejados por la academia, sobre todo desde la antropología y la sociología, identificándonos con autores como Clifford Geertz, quien sostiene que el hombre es un animal suspendido en redes de significación que él mismo ha tejido y que esas redes (sus marcos interpretativos) son la cultura (Geertz, 2000, p.5, citado por Isava, 2009).

Esta visión fue asumida también por la Unesco y anunciada en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de 1982, en la ciudad de México, con la siguiente declaración:

(...) la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (...). Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden. (Unesco, 1982)

Las organizaciones mundiales para el desarrollo, entre ellas el PNUD y la Unesco, en las últimas décadas se abocaron a vincular la cultura con el desarrollo. La Unesco, a partir de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de 1982, aboga por la estrecha vinculación entre cultura y desarrollo; y el PNUD, en el documento Informe Sobre Desarrollo Humano 2004, afianza el vínculo entre cultura y desarrollo al tratar sobre “la libertad cultural en el mundo diverso de hoy”. De la tradicional visión de relacionar el concepto desarrollo únicamente con crecimiento económico, un sector importante de la sociedad ha apostado por defender que la cultura sí es un recurso para el desarrollo.

El reconocimiento de que la mayor parte de los países del orbe son multiculturales (...) [es una razón para impulsar] la tolerancia de diferentes modos de vida, la búsqueda de conductas y culturas democráticas y el fomento de la diversidad cultural. La misión consiste en tratar que los especialistas en desarrollo descubran la cultura y la incorporen en las políticas públicas. (Romero, 2006:16)

La aprobación de la multiculturalidad y el fomento de la diversidad cultural nos llevarán a entender los diferentes conceptos de bienestar que maneja la humanidad, y por ende, a aceptar que la cultura es también un factor de desarrollo. Por eso, el papel de los especialistas que estudian la cultura como recurso, apuestan por insertar la cultura dentro del aspecto de desarrollo.

George Yúdice, uno de los teóricos más claros al respecto, afirma que al expandirse la cultura fue necesario revisar sus conceptos. La actual globalización obliga a incluir el concepto de cultura y de las nociones convencionales sobre la misma para ubicarla como un recurso.

(...) el concepto de recurso absorbe y anula las distinciones (...) entre la definición de alta cultura, la definición antropológica y la definición masiva de cultura (...). La cultura como recurso es mucho más que una mercancía (...), de modo que en la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión. (Yúdice, 2002, pp.13-16)

Esta nueva conceptualización de la cultura como recurso, explica la razón por la cual en las últimas décadas se desarrollan posgrados de gestión cultural con el fin de profesionalizar al equipo humano involucrado en la gestión de temas culturales, donde se invoca a la cultura como un recurso para la producción de riqueza, la participación ciudadana, o la reconstrucción del tejido social. “La cultura se ha convertido en un marco interpretativo para la solución de problemas antes ajenos a ella” (Yúdice entrevistado por Alfaro, 2009).

Esta afirmación me lleva nuevamente a Clifford Geertz (2000), cuando menciona los marcos interpretativos y redes de significación que se producen en la vida cotidiana,

donde cada quien nos desenvolvemos en ellos y que son, precisamente, la cultura. Al pensar la cultura como recurso, el gestor cultural recoge esos marcos interpretativos para usarlos no solo como individuo que se mueve a través de ellos, sino para, desde la práctica profesional -o la investigación académica- mirar los múltiples problemas en ámbitos como la política, la economía, el desarrollo, o temas más puntuales, y mirarlos a través de esos marcos.

¿Cabe preguntarse cuáles son los marcos interpretativos que utilizó la gestión cultural del proyecto *La calle es el cielo*? ¿Cómo se está mirando ese mundo al cual se acerca el proyecto? Por un lado, el mundo de memoria -pasado de El Agustino- y por otro, el mundo en el que se desarrolla el proyecto: El Agustino actual. Una cosa es ver cómo Pajuelo se acerca a esas realidades y otra cómo lo hace el proyecto. Vale también preguntarse ¿cómo la fotografía durante la gestión cultural facilita la visualización de dichos marcos interpretativos?

Al entender la gestión cultural como una especialidad profesional, que incluye la gestión de recursos para la ejecución de los proyectos culturales, es que nos interesa detenernos en el recorrido histórico del quehacer de esta especialidad.

¿Cuándo aparece el concepto de la gestión cultural? Difícilmente podríamos haber hablado de ella en las décadas de los 70's u 80's, siendo que la gestión cultural se define después de los 80's como el conjunto de acciones que viabilizan los procesos culturales con el objetivo de ofrecerlos al diálogo, y de potenciarlos para un mejor desarrollo de la sociedad. El gestor cultural, conjuntamente con un equipo multidisciplinario concibe la idea, elabora el proyecto y lo implementa, comprometiéndose a medir sus resultados y evaluarlo una vez finalizado. Coloca en escena los productos culturales para que en los

procesos de diálogos -que generan su consumo- se dé la posibilidad de una ampliación de las redes de significación y de transformar sus mundos de significado en aquellos consumidores. “El gestor cultural es un mediador, un agente de cambio” (Gonzales Carré y Guerra, 2007, p. 109).

¿Hubiera sido válido hablar de gestor cultural en los 70's y 80's, e incluso en los 90?, ¿Hablar de la participación desde la cultura para la resolución y satisfacción de necesidades de la población? ¿Se hubiera podido reconocer la gestión cultural como el proceso de institucionalización y profesionalización de la cultura y las artes que presenta y hace posible su aceptación social? Desde la perspectiva de Foucault podríamos afirmar que en esos tiempos no había un sistema discursivo que sostuviera la definición que manejamos hoy. Los llamados “regímenes de verdad” que se movían en ese entonces eran distintos y no se hablaba de “gestión cultural”.

En América Latina, la gestión cultural en el periodo entre 1900 y 1970 aparecía vinculada a la construcción de proyectos nacionales y a la germinación de comunidades artísticas e intelectuales, donde el rol de gestor cultural lo desempeñaron profesores de escuelas, sacerdotes, líderes y creadores. Entre 1970 y 1990, la gestión cultural se vio comprometida con los procesos de recuperación de la democracia y con los movimientos que fomentaron el desarrollo de la cultura como un derecho humano fundamental (Rivas Herrera, 2007). No olvidamos tampoco que la década de 1980 es un periodo de crisis del sistema capitalista y carencia mundial, donde el Perú también se vio afectado.

Es en el capitalismo tardío que se puede empezar a hablar de gestión cultural. Se introduce el vocabulario de la gestión administrativa que se ubica en un momento determinado del desarrollo capitalista donde los productos tradicionales ya no son

suficientes y por ello se inserta la cultura, con un discurso particular, dentro de las dinámicas del desarrollo del mercado. Ingresa como un producto más del mercado, como un bien de consumo. Esa sería la base sobre la que se sostiene que la cultura es un factor de desarrollo. El inicio del siglo XXI es un tiempo que posibilita introducir la cultura dentro de un sistema de mercado, lo que permite concebirla en un marco de intercambio, de crear puestos de trabajo y fondos para generar proyectos culturales y de gestión cultural.

En México por ejemplo, en el año 2000 se crea la dirección de capacitación cultural en el organigrama de Conaculta¹⁰, que lleva como objetivos “capacitar, actualizar y profesionalizar a los promotores y gestores culturales” (Conaculta, 2005 citado por Mariscal, 2006, p. 62). Algunos años después surge una primera licenciatura en gestión cultural y desarrollo sustentable en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Como sabemos, en el Perú, la primera maestría en gestión cultural y desarrollo la ofrece nuestra universidad en el año 2007, como mención de la maestría de arte peruano y latinoamericano, en la cual presento mi tesis para optar el grado de magister. José Luis Mariscal Orozco, menciona también que a nivel Iberoamérica, en la primera década del 2000, la oferta de formación académica para gestores culturales se distribuía en varios países latinoamericanos, (sobre todo México 12% y Argentina 18%) pero la mayor oferta (38%) la tenía España. El Perú, en el año 2006, ocuparía solo un 2%. (2006, p.63)

Alfons Martinell, investigador y especialista español en políticas culturales y de gestión, afirma que la gestión cultural contemporánea es una nueva forma de administrar la cultura, permitiendo lo que él denomina “las plusvalías que aporta la cultura al desarrollo”, como, por ejemplo, la construcción de ciudadanía, el sentido de pertenencia, y la

¹⁰ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

contribución a la cohesión social, entre otras. “Aporta en los impactos; en innovación, atracción, proyección, dinamización, empoderamiento, dignidad, autoestima, creatividad, vanguardia. Todos estos son los impactos que estas plusvalías de la inversión en cultura tienen sobre la sociedad” (2012, min. 31-34).

En décadas anteriores al siglo XXI no se concebía el “negociar la cultura”, ni generar plusvalía trabajando en dicho sector. Hoy podemos pensar en cultura -con total certeza- como un recurso económico y un factor para el desarrollo. En el Perú, es recién a partir de la década del 90 que se instaura el discurso de la dinámica del libre mercado ganándole la batalla al discurso de lo colectivo, imperante en las décadas del 70 y 80.

A pesar que, desde antes de los años 80, ya había un discurso liberal que aparecía en el debate [político], el paradigma, la idea de la reformulación de la sociedad estaba enmarcada en la idea de proyecto colectivo liderado por la izquierda clasista. El discurso era lo colectivo y lo individual no era importante. Desde la derecha, que criticaba lo colectivo, el socialismo, el estado como actor principal de la transformación; se impone [el discurso de lo individual], a partir de la estatización de la banca durante el gobierno de Alan García. Los liberales encuentran su espacio y con el gobierno de Fujimori, el discurso de lo individual se instaura. Se gana la batalla del sentido común que se identifica con la utopía de la dinámica del libre mercado. (Torres, entrevistado por Trigos, 2010)

En este repaso histórico sobre el uso de lo que hemos venido asumiendo por cultura, y el contexto histórico en el que se ha desarrollado la gestión cultural, nos preguntamos cómo la fotografía puede contribuir en esos impactos de plusvalía que refiere Martinell, siendo esta misma -la fotografía- el objeto a gestionar, el producto, “la cosa” de la gestión cultural.

Para ello, me resulta sugerente mirar a la fotografía y su gestión cultural desde el concepto de *artefacto cultural*, motivo de reflexión teórica en el campo de los estudios culturales. En el estricto sentido etimológico, la palabra artefacto viene de la composición de “arte” (latín y griego *ars/téchne*) y “facto” (*factum/hecho*). El artefacto es todo aquello

elaborado con una técnica por el ser humano. Utensilios, manifestaciones, e incluso obras de arte, son artefactos. Si bien, todos los artefactos son productos del hombre y por tanto manifestaciones culturales. La expresión *artefacto cultural* es lo que me interesa traer a la investigación, para vincularla con la gestión cultural, en tanto se le identifique no solo con la obra de arte, sino, situarlo en un campo más amplio, afirmando así, que estamos rodeados de artefactos culturales.

Luis Miguel Isava en su ensayo *Breve introducción a los artefactos culturales*, incorpora el pensamiento heideggeriano a propósito de la obra de arte, para demarcar una frontera entre artefacto como utensilio y artefacto cultural. El utensilio (o artefacto a secas), cuya característica es su utilidad y desgaste, hasta que quede solo su “habitualidad aburridamente importunante”¹¹, se diferencia de la obra de arte, cuya característica es la de ser irreducible a su utilidad; no pierde su esencia, se pone en funcionamiento a sí misma, “se pone en obra”¹². El artefacto cultural tampoco perderá su esencia porque conlleva un *espesor significativa* que lo pone en funcionamiento así mismo. Y lo que pone en funcionamiento es la propia cultura, “con sus innumerables presupuestos, convenciones y concepciones” (Isava, 2009, pp. 442-443). Podemos decir entonces, que estamos rodeados de artefactos culturales, aunque no siempre estemos sintonizados con un modo de lectura que evidencie el “poner en funcionamiento” la cultura de dichos artefactos. Textos, imágenes, fotografías, formatos audiovisuales, objetos no reducibles a categoría de utensilios, diseño como suplemento, formas de vestir, de habitar, ideas, música, instituciones, formas de gestualidad, son ejemplos de artefacto cultural.

¹¹ “*Langweilig aufdringliche Gewöhnlichkeit*”, Heidegger 980:19, citado por Isava, 2009: 442

¹² “*sich-in-werk-setzen*”, en palabras de Heidegger.

El artefacto cultural pone en funcionamiento esas redes de significación a las que alude Geertz haciéndolo posible y justificándolo. Por ello, es que reconocemos como artefactos culturales no solo a las obras de arte, sino también, a los productos culturales que ponen en obra a la cultura y que evidencian que cada ser humano es un artefacto cultural (Geertz, 2000: p.51 citado por Isava 2009, p.450). El hombre al autoconstruirse e irse modelando, se va constituyendo en ser social y cultural, poniendo en obra la cultura. Pero justamente, como no siempre estamos sintonizados con los modos de lectura, es que se hace necesario la existencia de un equipo humano especializado en gestión cultural, que gestione estos artefactos culturales para ponerlos en valor y destacarlos sobre los otros artefactos, permitiendo así, su lectura, análisis, interpretación y relectura, en tanto su inscripción en las redes de significación.

Reconociendo el amplio espectro donde se desarrolla la cultura y sus artefactos, los gestores culturales tenemos la misión de facilitar la lectura de lo que entendemos por cultura y poner en valor su producción, gestionándola de manera efectiva y responsable, reconociendo que los artefactos culturales llevan inscrita la cultura que los produce y, “con dicha inscripción, la posibilidad de verla, repensarla, e incluso transformarla” (Isava, 2009).

El discurso que propuso la gestión del proyecto *La calle es el cielo*, fue el de poner en obra lo que la fotografía pone en obra como artefacto cultural. Esta doble dimensión de “puesta en obra” justifica que la fotografía termine siendo fuente para la gestión cultural. En tanto artefacto cultural -porque pone en obra la cultura- resulta siendo un material muy valioso para llevar adelante una gestión cultural. Si el artefacto/utensilio tiene la noción del *hacer*, la gestión cultural tendrá entonces la noción del *hacer/hacer*.

1.5 Uso y apropiación del espacio público

¿De qué hablamos cuando hablamos de espacio público? Si nos remitimos a la historia vamos a encontrar que para los griegos era el lugar de intercambio social entre las personas. Es también, en la Antigua Grecia donde encontramos el aporte principal a la idea de espacio público: el *ágora*. Recinto en el que los habitantes de la época debatían públicamente temas de vital importancia, que ayudarían a llevar una convivencia armoniosa. Era el territorio donde se realizaban celebraciones religiosas, presentaciones artísticas, competencias deportivas, actividades comerciales y toda manifestación cuyo objetivo era darse a conocer. Este quehacer diario convertía al *ágora* en el punto neurálgico de la vida social, política y cultural de la ciudad. En ese sentido, el espacio público se convierte en el lugar de libre expresión pública, de aprendizaje y transmisión de conocimiento y, sobre todo, en el punto de encuentro ciudadano donde prevalece el interés colectivo sobre el individual.

Cabe resaltar que los favorecidos con estos espacios eran solo las personas que pertenecían a las *polis*. Los grupos que no accedían a estos beneficios eran segregados al extrarradio de la ciudad. Ante esto, el sociólogo y filósofo alemán Jürgen Habermas nos dice: “En la ciudad-estado griega plenamente formada, la esfera de la *polis*, común al ciudadano libre, está estrictamente separada de la esfera del *oikos*, en la que cada uno ha de apropiarse aisladamente de lo suyo” (1994, p.43). En ese mismo sentido añade: “La idea de espacio público designa un territorio de nuestra vida social donde puede formarse algo así como una opinión pública. Por lo general, todos los ciudadanos pueden tener acceso a este territorio. Una parte del espacio público se constituye con cada conversación entre individuos, cuando abandonan su vida privada y se interesan por cosas comunes, es decir,

públicas.” Desde sus inicios, en los espacios públicos habitó un cierto grado de segregación, ya sea por cuestiones sociales y/o políticas. Estas situaciones reafirman el concepto de espacio público como lugar de encuentros y desencuentros sociales.

Para la filósofa Hannah Arendt el espacio público surge cuando un grupo de personas deciden reunirse y tratarse como iguales. En él toman acción, dialogan y discuten temas de importancia. “Vivir juntos en el mundo significa en esencia que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa está localizada entre los que se sientan alrededor; el mundo, como todo lo que está en el medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo” (1996, p.62). Para Arendt el espacio público es el mundo común que mantiene unidos y a su vez separados a los hombres, y donde cada uno tiene un rol diferente con determinados objetivos, y donde la diversidad de pensamientos es de vital importancia para preservar la existencia del espacio público.

En la Edad Media el *ágora* pierde el protagonismo mas no su importancia. La religión juega un rol determinante en el desarrollo de la urbe. Con el arribo del Renacimiento la ciudad recobra su protagonismo. El hombre retorna a ser el centro de todo. Se revaloran los espacios públicos pensando que deben estar al servicio del hombre. Con el paso del tiempo las ciudades y su población se acrecientan.

Hablar de espacio público nos lleva a varias definiciones que rondan entre lo social y lo arquitectónico. Cuando pensamos en él imaginamos parques, plazas, bulevares y calles. También lo relacionamos con el espacio donde la población se ve representada, se hace visible y eleva su voz. Se ejerce el derecho ciudadano y su uso debe estar garantizado para todas las agrupaciones sociales, culturales, colectivos de diversa índole que deseen intervenir y utilizar el espacio público, reconociéndosele así su doble dimensión de espacio

físico y simbólico. “El espacio público es a un tiempo el espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y de la ciudadanía. (Borja y Muxi, 2003, p. 9)

Cuando buscamos hoy una imagen que simbolice la definición de ciudad, acuden a nuestra mente grandes y luminosos edificios, modernidad en el sistema de transporte, vías de alta velocidad, amplios parques; pero no le damos importancia al elemento que hace andar y por donde transcurre la historia de una ciudad: la calle. “En la ciudad lo primero son las calles y plazas, los espacios colectivos, solo después vendrán los edificios y las vías”. (Borja y Muxi, 2003, p. 16) La calle es la trama que dibuja y da sentido a la ciudad. Es el espacio por donde circula el peatón y donde se forja la identidad de la ciudad.

Ese espacio que hoy recorremos a diario y en el cual vemos con normalidad que exista una vereda, una calle, una plaza o un bulevar, es el resultado de un largo proceso de transformación que vivieron las ciudades a través de la historia, con el objetivo de acoger y brindar una mejor calidad de vida a sus habitantes. En ese sentido, el espacio público define la calidad de la ciudad porque indica la calidad de vida de la gente. Son los espacios públicos los llamados a definir la ciudad, a mejores espacios públicos mejor calidad de vida en la ciudad.

El urbanismo moderno es el principal enemigo de la calle. La fragmenta, la encierra entre rejas, la reduce, la destruye. El crecimiento y desarrollo desmedido de la ciudad delimita la creación de áreas al servicio de todos. Se configuran espacios públicos cerrados que limitan el tránsito al peatón. Las ciudades necesitan de vías peatonales que interconecten localidades cercanas y que, a su vez, sirvan de áreas de tránsito cotidiano para convertirse en lugares de cohesión social y de intercambio; es decir, en espacio de

identidad, espacio relacional e histórico. (Borja y Muxi, 2003) Esta función social y vital recae sobre la calle, unidad básica en el entramado de la ciudad.

Es en la calle donde se percibe la crisis y el malestar de la ciudad, pero es también donde nacen las iniciativas positivas e integradoras. Traemos como ejemplo el evento *La noche en blanco* que se realizó en el distrito de Miraflores (2012) y luego en Barranco (2013). Dicho evento, inspirado en los ya realizados en ciudades como París, Madrid y Roma, consistió en tomar las calles del distrito para presentar intervenciones artísticas visuales, musicales y de performance, haciendo uso del espacio público olvidado de la ciudad: la calle. Durante la noche y la madrugada el peatón hace uso del espacio que de día solo transita, tomando conciencia del lugar que habita, redescubriéndolo; convirtiéndose así, en lo que Elena Oliveras ha denominado el espectador casual. “El público, en este caso es esencialmente heterogéneo, tan variado como lo es el grupo de los (que) caminan por la ciudad. Nos referimos a los peatones desprevenidos que deben decidir *in situ* si aceptan o no asumir el papel de público”. (2013, p.136)

El proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo* va en esa línea. Parte de su ejecución utilizó la calle como galería de arte. Se gestionó con los vecinos y la Municipalidad del distrito El Agustino utilizar sus paredes, para la instalación de fotografías en gran formato. Además, un grupo de artistas urbanos intervinieron los muros de las calles, a partir de una fotografía hecha por Pajuelo. Con esta iniciativa se intentó sacar el arte a las calles para que el ciudadano de a pie, en la posibilidad de asumirse como público espectador, disfrute de una exposición artística al aire libre, y a su vez se confronte con su ciudad. Las fotografías de Pajuelo -que abarcan el proyecto- fueron realizadas en la calle y gran parte de ellas tienen como elemento de composición a la calle. Ideamos

entonces devolver la fotografía a su lugar inicial: el espacio público. De esta manera, la gestión cultural del proyecto LCC propone no solo al espectador interesado en la Bienal sino también a ese espectador casual, que en el andar sus calles, asumiéndose como público espectador, pueda reinterpretarla y apropiarse de la ciudad, en lugar de simplemente, transitarla.

La ciudad atesora y ejerce el poder en sus calles, y en ella preserva la memoria de la ciudad. La importancia que adquiere la calle como espacio colectivo se ve reflejado en su apropiación y uso.

El espacio público se creó para ser ocupado, usado e intervenido por las mujeres y los hombres. Es esta una de sus características más importantes. La apropiación del espacio público según el investigador mexicano Gilberto Giménez (2012) se da en dos niveles: utilitaria/funcional y simbólica/cultural. El primero plantea el espacio apropiado como territorio de subsistencia. En esta categoría encontramos –por ejemplo- a los que ejercen el comercio ambulatorio y se ven obligados a salir a la calle para generar un bien económico. Otro grupo inmerso en esta categoría es el de las personas que hacen de la calle su hogar, como los indigentes. El segundo nivel plantea la apropiación del espacio público con connotaciones culturales que pueden ser de carácter político, social, de tradición religiosa, etc. Los involucrados en este nivel se caracterizan por usar el espacio de forma parcial. Es decir, un sector de la población persigue objetivos en común, se organiza y se apropia del espacio para manifestar su interés.

El ambulante que utiliza la calle para ganarse la vida. Los manifestantes que irrumpen en la vía para alzar su voz de reclamo frente a los atropellos del gobierno de turno. Actividades culturales como las que se dieron en el programa *Cultura Viva*,

emprendido en la gestión de la alcaldesa Susana Villarán en Lima (2011-2014). Todas estas manifestaciones persiguen disímiles intereses, pero comparten una característica en común: se apropiaron e hicieron uso del espacio público.

A lo planteado, es necesario visibilizar un tercer nivel que está ligado al uso social y cotidiano del espacio público. Este involucra el quehacer diario del ciudadano, es decir, por ejemplo, cuando transita por la calle que lo lleva de su casa a la estación del bus, o cuando realiza el recorrido para ir de compras al mercado. Es en este espacio donde el peatón interactúa con el entorno, socializa con sus pares y refuerza el sentimiento de pertenencia hacia una calle, un barrio o un distrito. En ese sentido, destacamos otra de las características principales del uso del espacio público: generar identidad.

Uno de los objetivos del proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo* es que, mediante la exposición de la obra en el espacio público, genere identidad en el transeúnte que recorre a diario las calles de El Agustino. Es decir, que cuando el peatón observe una de las gigantografías o muros intervenidos, forje en él un sentido de empatía y pertenencia, entre la obra exhibida y su quehacer diario en el lugar que transita y vive: El Agustino.

Es válido intentar conocer la historia, la cultura, la idiosincrasia de un país por lo transcurrido en sus espacios públicos. Cómo no recordar los mítines de cierre de campaña electoral de los partidos políticos en la emblemática Plaza San Martín; o la multitudinaria *Marcha de los 4 suyos* en el año 2000, donde más de 40,000 personas de diversas regiones del país, junto con otros 250,000 residentes en Lima, tomaron las avenidas y plazas principales del Centro Histórico de Lima para expresar su rechazo a las intenciones del presidente Fujimori de querer perennizarse en el poder; tampoco olvidamos la acción

conocida como “Lava la bandera” -también en el 2000- donde grupos de pobladores tomaron la Plaza Mayor de Lima y luego diversas plazas a nivel nacional, para lavar el símbolo patrio como un acto que demandaba limpieza y eliminación de la corrupción evidenciada en ese periodo de gobierno. “La plaza, espacio de todos pero de nadie, se convierte en espacio de todos y de cada uno. (...) Por primera vez el ciudadano tenía el sentimiento de crear una nueva relación entre ciudad y ciudadanía, entre arte y política, entre la esfera de lo público y la esfera de lo privado” (Chion y Ludeña. 2005, p. 164)

Si buscamos un ejemplo de uso del espacio público limeño en actos desvinculados de la política, muchos coincidiremos en el que refiere al uso de las calles para acoger a los miles de devotos que, en el mes de octubre, acompañan y renuevan su fe en la procesión del Señor de los Milagros, donde, al igual que el ejemplo anterior, se crea ese vínculo entre “la esfera de lo público y la esfera de lo privado”. El único lugar donde estas manifestaciones culturales y actos ciudadanos son realizables es el espacio público.

Los espacios públicos son diseñados y ejecutados para cumplir determinada función en la ciudad, pero son los habitantes los que en su uso diario van modelando y construyendo un nuevo espacio público que se ajuste a sus intereses y a sus necesidades.

Capítulo 2. La Lima de Daniel Pajuelo y su legado como fotógrafo

2.1 Lima y El Agustino

La migración del campo a la ciudad iniciada en la década de 1940 tuvo al distrito de El Agustino como una de las principales voces silenciosas. Estas nuevas ocupaciones alrededor de Lima presentaban un nuevo rostro a la ciudad -una genuina identidad- que con el pasar de los años se sumaría a los nuevos rostros emergentes; una ciudad inacabada y en permanente construcción. Entre los años 1940 y 1980 Lima creció casi diez veces y se produjo lo que Matos Mar denominó *desborde popular*. Este fenómeno se manifestó en oposición a las dos realidades que habitaban el territorio nacional: una oficial, el *Perú oficial*, y otra contestataria, el *otro Perú*.

(...) las barriadas y los barrios populosos (...) se convierten en focos poderosos de un nuevo mestizaje de predominante colorido andino, generando estilos de cultura, opciones económicas, sistemas de organización y creando una nueva institucionalidad que se expande, encontrando escasas resistencias (...) Lima se ha convertido en escenario de un masivo desborde popular. Este desborde lleva el sello de la composición predominantemente andina de su nueva población que proyecta sus estilos. Lima presenta ya un nuevo rostro y comienza a perfilar su nueva identidad. (Matos Mar, 2004, p.78)

En su inicio, los migrantes de las diversas regiones del país invaden terrenos agrícolas alrededor de Lima. Posteriormente, ocupan los cerros aledaños a la ciudad, y otros toman posesión de las tierras desérticas al sur de Lima. Padres, hijos y nietos, a lo largo de setenta años inventaron una nueva Lima en base a las redes de parentesco y adecuaron a su quehacer diario las prácticas comunales de reciprocidad, de trabajo colectivo y de intercambio en las manifestaciones culturales. Prácticas utilizadas cientos de años atrás por las culturas que poblaron el antiguo Perú.

Las barriadas de ayer, denominadas luego por el Estado como: Asentamientos Humanos, Pueblos Jóvenes, Conos, y luego Limas (Norte, Sur, Este) fueron convirtiéndose

en potentes centros urbanos gracias a su actividad productiva, comercial y cultural; a su vez, se conformó esta “sociedad difícil de gobernar y, por tanto, de dirigir hacia un horizonte de desarrollo” (Reátegui, 2005).

...cómo nos confronta hablar de Lima y los limeños. Hay una noción muy importante que es aprender a descubrir la diversidad del ser limeños. (...) más allá de nuestros discursos ideológicos, de una Lima que se fue, que entre paréntesis siempre digo “a dios gracias se fue”, en realidad, Lima es una metrópoli, joven como metrópoli, Lima tiene un poco más de 50 años, nada más. Entonces, es obvio que una ciudad que se vuelve metrópoli tiene como sentido, la diversidad. (Vega Centeno, 2014, p.3)

La ciudad y sus espacios públicos han sido el lugar propicio para los encuentros y desencuentros sociales. Lima y El Agustino no escapan a esta característica. Conforme han pasado los años los espacios públicos de la ciudad de Lima se han ido volcando al servicio del ciudadano, pero, a su vez se ha evidenciado una discriminación hacia el migrante andino negándole el acceso y el libre tránsito en ciertos espacios públicos. Son conocidos varios casos como, por ejemplo, el de 1975 cuando por su apariencia se le impidió el ingreso al Museo Central, Banco Central de Reserva del Perú, al pintor puneño Víctor Humareda;¹³ o el de 2011 cuando un joven cusqueño con vestimenta típica de su región, fue prohibido de ingresar al cine del centro comercial Larcomar¹⁴. Del mismo modo, todos somos testigos cómo a lo largo del siglo XX se han ido cerrando muchos accesos al mar limeño al permitir la construcción de clubes privados y de condominios frente al mar¹⁵ por falta de un diseño urbanista adecuado y por inoperancia de las autoridades al dictaminar las políticas públicas de la ciudad.

(...) encuestadoras de alto renombre, organizan la ciudad en: Lima Este, Lima Norte, Lima Sur, Lima Antigua, Lima Moderna ¿Desde cuándo los conceptos de Lima Antigua y Lima Moderna son puntos geográficos dentro de la comprensión de

¹³ <http://portal.andina.pe/edpespeciales/especiales/entrevistas/bakula.html>

¹⁴ <https://larepublica.pe/sociedad/596303-cusqueno-es-discriminado-en-cine-uvk-de-larcomar>. Este evento determinó que la Municipalidad de Miraflores emitiera una ordenanza que obliga a los locales públicos a exhibir un cartel que menciona que en es local no se permite la discriminación.

¹⁵ <https://peru21.pe/lima/residentes-clubes-exclusivos-aduenan-playas-sur-141242>

la ciudad? Hay una terrible carga ideológica en la manera de estar organizando así la ciudad, y nos hace daño, porque Lima es moderna en todas partes. (Vega Centeno, 2014, p.3)

Cabe detenernos un momento, para describir el origen del hoy distrito El Agustino, esto con el fin de poner en contexto el lugar donde se desarrolló parte de la obra de Daniel Pajuelo.

El Agustino surgió en 1965 y su nombre procede de la orden de San Agustín, que llegó al Perú en 1551. Max Meneses (1974) en su libro “La formación de las barriadas en Lima Metropolitana” nos relata que durante el periodo del virreinato la orden de San Agustín fue propietaria de los terrenos que lindaban la margen izquierda del río Rímac. Dato importante, pues hasta hoy parte de El Agustino sigue asentado al margen del río Rímac.

En 1845, dichos terrenos son adquiridos por Enrique De la Riva Agüero, quien destinó su uso a actividades agrícolas. En 1940 empieza la primera ola migratoria del campo a la capital, Lima. Años después, en 1947, se llevó a cabo una de las primeras invasiones en Lima, liderada por Ernesto Sánchez Silva, conocido como el mítico *Poncho Negro*. Fue violenta y tomó por asalto las laderas del Cerro San Cosme, hoy El Agustino. Estos nuevos asentamientos son considerados como las primeras barriadas en Lima.

El distrito de El Agustino se creó políticamente el 6 de enero de 1965, con un área de 1578 hectáreas, y por Ley 15353 y estaba conformado por los siguientes centros poblados: El Agustino, La Menacho, Santa Clara de la Bella Luz, Ancieta, Bravo Chico, San Cayetano, San Pedro de Ate, Doña Isabel, El Independiente, Santoyo y Vicentelo. Actualmente, tiene una superficie total de 12,540 km² y su población supera los 190.000

habitantes. Limita con San Juan de Lurigancho por el norte, con Ate y Santa Anita por el este, con La Victoria por el sur y con el Cercado de Lima por el oeste.

Lima se convirtió en un gran contenedor de nuevos elementos culturales, y es en las décadas del 80 y del 90 donde llega a su punto crítico. Se agudiza el periodo de violencia política en el país y se desata una guerra interna durante veinte años que dejó a miles de víctimas en el desamparo. En este escenario aparece Daniel Pajuelo quien, armado de su cámara fotográfica, salió a recorrer las calles de Lima y registrar el quehacer diario de la ciudad, de día y de noche. Pajuelo eligió El Agustino y empezó a retratar a la gente, sus calles, su vida cotidiana y sus fiestas populares, documentando los cambios sociales del barrio, tal como un cronista que va escribiendo la historia de la ciudad con sus fotografías.

Es con estos documentos visuales que Pajuelo va dejando de lado la realidad que el *Perú Oficial* trata de imponer de la ciudad, y nos muestra la Lima emergente y marginal que, de a pocos, se va construyendo. Pajuelo se convierte entonces en una pieza clave para entender la historia de esta Lima mestiza, que emerge como nueva y que se va revelando en sus fotografías. Esa Lima nunca más será la ciudad inerte que describe Bryce Echenique en *Un mundo para Julius* (2005), tampoco la que recorría Abraham Valdelomar cuando visitaba el *Palais Concert* (UNMSM, s.f.). Pajuelo, es entonces un limeño de una nueva generación con raíces andinas afincado en la capital; y eso, sumado al talento nato para fotografiar, le permitió escribir su historia y ser el autor de la nueva Lima de los 80's a través de su poderoso discurso visual.

2.2 El fotógrafo y la obra

Para entender a cabalidad a Daniel Pajuelo -fotógrafo, ciudadano y limeño- considero importante describir un conjunto de detalles de su vida personal que fueron

recogidos durante la investigación para la ejecución del proyecto *La calle es el cielo* y más tarde, para la presente tesis.

Se tuvo acceso a las fotografías, a los documentos oficiales y al archivo personal del autor. Este material fue reunido por su padre, durante los meses que la enfermedad del cáncer tuvo postrado a Daniel. Asimismo, revisamos más de 35 libretas de notas, que a modo de bitácora escribió Pajuelo entre 1986 y 1999. Se realizó veintiséis entrevistas a familiares, amigos, colegas, y a sus tres compañeras sentimentales.

Como la identidad individual es indisociable de la cultura y no existe cultura sin sujeto, ni sujeto sin cultura, consideramos importante tener un conocimiento amplio de su biografía para poder entender los diversos modos de interacción de Pajuelo con el entorno social, por el cual transitó y fotografió con una mirada propia e interiorizando cada una de las experiencias vividas para, posteriormente, “incorporarlas y convertirlas en sustancia propia” (Giménez, 2012); y así entregarnos una Lima diversa y compleja como plantean sus imágenes, y no una Lima estandarizada como ofrecen los circuitos tradicionales de turismo. Coincidimos con el crítico de arte y curador, Jorge Villacorta al referirse sobre la biografía y obra de Daniel como: “autor de una Lima que es tan suya, que resulta siendo irremplazable e irrepetible” (2014, min 1:03:30). Parafraseando a la escritora Andrea Jeftanovic (2015) podríamos afirmar que Pajuelo “fue un hombre que se hizo a sí mismo por mérito, por curiosidad, por rebeldía y rabia, y por talento”. A su vez, Daniel necesitó de la convivencia, la confrontación y el diálogo con sus pares en la ciudad, y así poder ser y hacer.

Daniel Pajuelo nació el 25 de junio de 1963, en el Hospital del Empleado¹⁶, en Lima. Su padre, ingeniero de origen ancashino, migró a Lima en la década de 1950 y fue testigo involuntario de la transformación de la ciudad. Durante su infancia la familia se trasladó a Chimbote, pues a su padre se le presentó la oportunidad de trabajar en la empresa Siderperú. A los tres años regresó a la capital con su madre y su hermano menor. De niño, se acostumbró a ver a su padre cada quince o treinta días.

Daniel estudió la educación primaria en un colegio del Cercado de Lima, y la secundaria en el distrito de Ate, donde quedaba la nueva casa adquirida por sus padres, gracias a las facilidades de préstamos hipotecarios que hizo el Estado -en esa época- a los ingenieros que trabajaban en el sector público. Daniel pasó su adolescencia en su nuevo barrio de clase media ascendente en la Urbanización Los Ingenieros de La Molina.

De joven, tenía como rutina recorrer su barrio, atravesar las calles Los Mecánicos, Los Zootécnicos, Los Hidráulicos, Los Petroleros y Los Forestales, y llegar al paradero del transporte público que lo llevaría a El Agustino. Allí visitaba a los amigos y con ellos, deambulaba por la Av. Riva Agüero y por cada uno de los siete cerros que compone el distrito¹⁷. Luego caminaba por las calles del Centro Histórico de Lima. Se adentraba en sus plazas y mercados y una vez entrada la noche, incursionaba en bares como el Bar Queirolo, en el Jirón Quilca, y en los diversos y precarios locales de música, que por esos años daban espacio a una movida de rock subterráneo efervescente y contestataria, a la que Daniel no era indiferente.

¹⁶ Nombrado desde 1975: Hospital Nacional Edgardo Rebagliati.

¹⁷ Habitado en ese entonces por aproximadamente 150 mil personas.

Resulta difícil precisar cuándo nació la vocación de Pajuelo como fotógrafo. Podría considerarse que comienza en la adolescencia, cuando su abuela le regaló una cámara marca Rollei, de 35 mm. Sin embargo, lo más probable es que su vocación se inició de niño, cuando acompañaba a su tío a realizar las compras quincenales en el Mercado Mayorista de Frutas, en La Victoria. Daniel se quedaba en el auto observando fascinado -a través del marco de la ventana- el transitar de los miles de pobladores que habitaban el cerro El Pino.

En las entrevistas realizadas a sus colegas, varios de ellos coinciden en recordar que Daniel contó muchas veces lo importante que fueron para él las visitas al mercado. “El cerro El Pino era algo en su vida que, tarde o temprano iba descubrir. Él tenía que ingresar a ese espacio mágico que observaba de niño”, nos relata la fotógrafa Mayu Mohanna (Pastor, 2011b).

Años más tarde, Daniel miraría esa escena y muchas más, ya no a través de la ventana, sino a través del visor de las diferentes cámaras fotográficas que fue adquiriendo con el paso del tiempo. Estos pobladores y transeúntes de la Lima de los 80's y 90's, que se convirtieron en el motivo principal de su producción artística, en actos de empatía y consentimiento, participaron del registro fotográfico en lo que podríamos denominar un acto de arte relacional, donde este tipo de experiencia hace del espacio público un encuentro productivo entre participantes; entre fotógrafo y fotografiado, donde se darán distintos comportamientos: actitudes discretas, tímidas, concentradas, respetuosas, generosas (Oliveras , 2013).¹⁸

¹⁸ Ver imágenes en Anexo 5

Daniel Pajuelo fue un autodidacta. Sus estudios universitarios fueron erráticos, pero tuvo la firme decisión de fotografiar la ciudad desde la mirada del ciudadano que camina la calle y esa característica le permitió crear una producción sólida y con identidad propia. Al joven Pajuelo no le interesó ser el economista que su padre le recomendó, para asegurar su futuro (Pastor, 2011a). Tampoco le interesaron otras carreras universitarias, en las que transitó un corto tiempo. En cambio -como cuenta su madre- aceptó entre los años 1982 y 1987 un modesto puesto en el Centro Antirrábico de Chacra Ríos, Lima (Pastor, 2011). El trabajo consistía en atrapar perros sin dueño en la ciudad y llevarlos para sus vacunas correspondientes. Esta labor le permitió a Daniel hacer una de las cosas que más le gustaba en la vida: recorrer a pie las calles de los distritos de Lima y tomar fotografías. Este placer era acompañado algunas veces por el popular *tocacaset* de la época, que reproducía la música de su preferencia: rock nacional e internacional, matizado con canciones tradicionales andinas. Su amigo Raúl Méndez da fe de ello:

Empieza a traer sus casetes piratas de Quilca y comenzamos a escuchar Los Prisioneros y todo eso. (...) De escuchar a Leuzemia o escuchar música subte (pasaba) a Flor Sinqueña que cantaba Vaso de Cristal. (...) Se fue adentrando en ese mundo andino. (...) En el fondo son subte también, Flor Sinqueña no era una cantante muy conocida para nada, pero era cantante de algunos pueblitos. (Pastor, 2012)

En 1986, a los 23 años, sus amigos del rock subterráneo y de las noches bohemias del Jirón Quilca lo invitaron a participar en el taller parroquial de fotografía, en El Agustino. Más adelante, este taller piloto terminó convirtiéndose en el proyecto Talleres de Fotografía Social, (TAFOS). Los promotores del taller invitaron a Daniel a formar parte del equipo. En poco tiempo se identificó con la propuesta y a la par fue perfeccionando sus conocimientos fotográficos y, en especial, la técnica del blanco y negro. Asimismo, sus habilidades de comunicación interpersonal lo convirtieron rápidamente en uno de los promotores, como lo afirma Thomas Müller, fundador del proyecto (Pastor, 2011b). Esta

experiencia le marcó la pauta temática y metodológica que lo guiaría hacia una búsqueda de producción autoral. “Daniel fotografió la Lima de día y de noche, la Lima dura, la Lima en caos, así como la Lima de fiesta, del rock y de la tradición andina; siempre destilando humor, sarcasmo, y rebeldía a la vez” (Pastor y Trigoso, 2014, p.5). Alfredo Márquez, artista visual y amigo de Daniel, grafica la capacidad de mimetizarse que tenía Pajuelo cuando fotografiaba: “no se le veía fotografiando, no estaba en actitud de fotógrafo nunca... y ha fotografiado muchísimo. (...) Un ojo que estaba fotografiando desde dentro y no desde fuera” (Pastor, 2012b). En ese sentido, Kike Cúneo, colega y amigo, también nos explica el método aplicado y los temas que le interesaban fotografiar a Daniel:

Le interesaban mucho las comisiones de calle; creo que no le gustaba la formalidad, (...) lo recuerdo feliz en las manifestaciones y en las manifestaciones culturales, sobre todo. Lo recuerdo clarísimo en el Cerro San Cristóbal, en Semana Santa, o en revueltas. Yo creo que por ahí era su mundo y siempre explorando lo marginal. (...) Siempre andaba metido por El Agustino, le gustaba compartir con la gente y eso era peligroso, pero él estaba ahí, siempre andaba ahí, buscando cosas diferentes, personajes; un fotógrafo con agenda propia, (...) Y era chiquito, se escabullía, empujaba, lo veías aplastado entre la gente, sacando su camarita... (Pastor, 2012a)
En 1994 Daniel trabajó en Lima, como fotoperiodista en el diario El Mundo y

luego, hasta 1999, como *free lance* en la agencia estadounidense de noticias Associated Press- AP, y en el diario El Comercio. Al mismo tiempo siguió capturando imágenes en blanco y negro para desarrollar sus proyectos personales.

Daniel Pajuelo falleció en el año 2000, a los treinta y siete años, víctima de un tumor cerebral, dejando un archivo personal de casi nueve mil fotografías que su familia decidió resguardar donándolo a la Pontificia Universidad Católica del Perú. La PUCP recibió una primera parte del archivo en el 2006, y luego se completó en el 2012, añadiendo a la donación, sus cuadernos de bitácora y un lote nuevo de negativos¹⁹.

¹⁹ Se puede acceder a un parte del archivo y a los documentos generados en el proyecto *La calle es el cielo*, a través del enlace <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/archivos/daniel-pajuelo/>

Autor de un legado

Afirmar que la autoría tiene que ver con el contexto histórico y el contexto de las ideas donde se desarrolla el creador y su creación, (Dubois 2015, Eco, 1992) nos permite detenernos antes y después de esa realidad de Lima en la década de 1980 y el entorno en que vivió Pajuelo.

Es una realidad que transita porque así lo decide; existe en él una voluntad importante de señalar, y que será también un anclaje con la noción de autor. Hay una perseverancia en andar la ciudad y esos espacios que no le pertenecen necesariamente. Daniel no nació en El Agustino ni ha vivido en el Cercado de Lima; él escoge esos lugares como hábitat por convicción. Por otro lado, Pajuelo no es el *flâneur* de Susan Sontag quien considera el mundo “pintoresco” ni “el paseante voyerista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos” (1981, p.65), y que enfrenta el fotografiar con una carga distinta y seguramente ligera. Pajuelo lleva la historia familiar y social en sus entrañas. Él descubre parte de Lima seguramente cuando de niño miraba ensimismado el cerro El Agustino mientras esperaba que su tío saliera del Mercado Mayorista de frutas. Pero, es en su juventud, con una cámara en la mano, donde tiene la voluntad de acercarse, recorrerla, capturarla, disfrutarla y sufrirla. Quizá, y desde ahí, es privilegiada su mirada, porque él busca, decide y escoge.

En ese sentido y haciendo un símil a lo expuesto por Berenice Abbott cuando se refiere al fotógrafo Eugene Atget,²⁰ “como un historiador del urbanismo, como un auténtico romántico, como un enamorado de París, como un Balzac de la cámara...” (Krase, 2008,

²⁰ Eugene Atget fotógrafo francés, del siglo XIX, hizo un registro fotográfico de la ciudad de París; de los espacios, personajes y objetos, con la intención de ofrecer un inventario de imágenes que sirvieran de modelo a los artistas plásticos de la época.

p.22), lo que Daniel Pajuelo hacía en sus recorridos con cámara en mano, era convertirse en un historiador del urbanismo, de la gente que habita, transita o deambula por las calles de Lima. Un enamorado de las calles, un auténtico romántico, un cronista visual que a modo de historiador va creando su obra documental que, a su vez, se convierte en obra artística.

Se hace autor no solo porque lo afirman críticos y curadores, no solo porque toma fotos con un estilo propio sino porque habita y transita su ciudad de una manera particular. La ciudad con sus habitantes y transeúntes como él, con la diferencia de que en ese andar y transitar él lee la ciudad, la indaga y la cuestiona. Siempre hubo una pregunta o un comentario, siempre tuvo una interpretación representada en una fotografía, o un texto apuntado en sus cuadernos de bitácora. Pajuelo hace suya la ciudad en su comportamiento de lector y *espectator*, y va dejando huella de eso no solo en sus fotografías sino también en sus cuadernos de bitácora. Por ejemplo, cuando escribe el 13 de abril de 1993:

El capitán Centella tiene 67 años, nació en Corongo y hace 7 años tuvo que venir a Lima por la necesidad. “Usted qué sabe hacer”, le preguntó compasivamente a una Sra. de Aire Burgués. [sic] “Puedo cuidarle la casa” Desde ese momento se convirtió en el pintoresco guachimán del barrio (citado en Pastor y Trigos, 2014, p. 42).

Pajuelo confronta su ciudad, se pregunta y, en su comportamiento de *operator*, busca respuestas registrando fotográficamente un presente y escribe en su bitácora de 1998: “Dónde está el lugar al que todos llaman cielo?” o, el 24 de agosto de 1999: “Soy un tío chato de 36 años con un culo de cosas por fotografiar” (Pastor y Trigos, 2014, p.152) Finalmente, Daniel Pajuelo nos deja para el futuro un archivo fotográfico: la obra, el *spectrum*.

Por ejemplo, en 1992, cuando retrata en el distrito de Comas -en un plano conjunto contrapicado- a ese grupo de alegres mujeres sentadas esperando en lo alto de una tarima el inicio del espectáculo callejero (Pastor y Trigos, 2014, p.128). Esas mujeres, que parecen

estar más cerca del cielo que de la calle, al verse fotografiadas van marcando en sus distintas edades y gestos ese vínculo empático con el fotógrafo. Una de ellas le sonríe luego de haber dejado seguramente el almuerzo listo en casa; las otras dos señoras mayores le sonríen a la vida y se entregan al retrato en total transparencia. La joven de la izquierda, despreocupada por la toma fotográfica, se concentra en la lectura de una revista juvenil.²¹

Otra imagen puede ser el retrato de Manuelito (Pastor y Trigoso, 2014, p.112), especialista en sistemas de seguridad, llaves, chapas y cremalleras, fotografiado en 1992 en su carretilla ambulante. Manuelito, a través del recuadro que imagina la ventana de un puesto de trabajo, mira al fotógrafo y se deja estar para ser retratado con un fondo que no es el de un estudio profesional con sus luces modeladoras de flash, sino, el de la Av. Grau y su transporte público que va contaminando la ciudad. Algunos transeúntes y dos solitarias barrenderas se dejan ver en la imagen.²²

Un ejemplo más para determinar la apropiación que Pajuelo hace de su ciudad y las prácticas discursivas que ejercita puede ser ese carnero que se asoma a la calle, cual mascota a través de las rendijas de la puerta de algún hogar, para mirar al fotógrafo con curiosidad y a punto de preguntarle ¿a quién busca? (Pastor y Trigoso, 2014, p.49).²³ La precaria escalera de madera adosada a la puerta nos permite visualizar el desnivel del terreno donde se construyen los nuevos asentamientos de Lima, y nos trae a la memoria aquel texto de bitácora escrito el 8 de diciembre de 1993: “Hay algunos limeños que quieren que su ciudad sea solo transitar x la J Prado, Larco y San isidro. Lo demás si lo eliminan mejor...” (Pastor y Trigoso, 2014, p.48).

²¹ Ver imagen en anexo 6

²² Ver imagen en anexo 7

²³ Ver imagen en anexo 8

Al preguntarnos si la fotografía de Daniel Pajuelo es documental o no, lo expuesto anteriormente nos da algunas luces sobre el tema. Pajuelo determina un estilo personal de trabajo y aborda el quehacer fotográfico con naturalidad y compromiso. Logra empatía con los y las retratadas, al grado de hacerle sentir confianza y familiaridad. En sus fotografías no se percibe a un fotógrafo con su cámara en ristre frente a ellos. Pajuelo se mimetiza con el paisaje. Se vuelve invisible al fotografiar.

Cabe mencionar que cuando abordamos la fotografía documental como un estilo de fotografiar debemos tener siempre presente que éste involucra a terceros; es decir, estamos frente a un tema de comportamiento ético, que no desarrollaremos en la presente investigación pero que no podemos dejar de mencionar en el sentido del cuestionamiento que se hace respecto a quién pertenecen las imágenes, si al fotógrafo o a los fotografiados.

¿Es la obra documental de Pajuelo obra de arte? De acuerdo a esta reflexión, en la exposición *La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*, los curadores decidimos exponer las fotografías en esta doble percepción: como obra de arte expuesta en la galería y como objeto reflejo de la realidad, expuesto al estilo de arte urbano, es decir, tomando los muros del Centro Histórico de Lima y de El Agustino como soporte para exponer la obra – en gran formato- de Daniel Pajuelo.

En ese sentido, la obra de Pajuelo se construye al fusionarse los aspectos técnicos y clásicos de la fotografía, más el bagaje cultural adquirido –por el propio Pajuelo- a lo largo de su vida, más los aspectos estéticos y psicológicos, que al final son los elementos influyentes que provocan, lo que Umberto Eco (1992) denomina como *Obra Abierta* del autor.

Consideramos, a su vez, que la obra de Daniel Pajuelo se enmarca dentro del concepto *artefacto cultural*, en el sentido que las fotografías expuestas por Pajuelo no han perdido su esencia y se ponen en funcionamiento a sí mismas, y además, cuentan ahora con el apoyo de la gestión cultural y toda su logística y presupuesto. Todos estos elementos hacen que la fotografía, como *artefacto cultural*, se ponga en movimiento. Las imágenes de Pajuelo se mantienen irreductibles a su utilidad y vigentes en los ámbitos de su influencia, como el artístico, documental, sociológico, antropológico, entre otros. Las fotografías de Pajuelo generan y adquieren –actualmente- una nueva relectura en todas las direcciones.

Es gracias a la profesionalización del gestor cultural -y a los equipos especializados- que se hacen visible los *artefactos culturales*. Colocan el foco en ellos, los analizan, y los reinterpretan para su análisis y nueva lectura.

La obra fotográfica de Daniel Pajuelo -y sus textos en las bitácoras- trascienden los datos biográficos, porque dan cuenta de la compenetración del autor con su obra. No se pone en valor al autor por sus datos biográficos sino porque en sus imágenes y textos se reflejan los temas, cómo los interpreta y cómo los representa y reconfigura.

Quizá su experiencia infantil de fin de semana familiar, al visitar el mercado mayorista de frutas y mirar desde la ventana del auto, como encuadrando²⁴, sea el origen de una visión particular, el origen de su obra. Pajuelo nos seduce por su manera de fotografiar y de relacionarse con los fotografiados, por toda esa carga cultural que conlleva su obra. Siguiendo la definición *barthesiana* que describe a la obra como el tejido entrecruzado de citas provenientes de los mil focos de la cultura (Barthes, 1987) es que los curadores de la exposición y las editoras del libro retomamos el archivo de Pajuelo con el afán de

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=tCmpy6elt-Q>, Entrevistas *La calle es el cielo*. Min. 4:45-5:40.

desenredar la multiplicidad que lo compone, adoptando no una forma vertical sino de espiral, para una relectura –parafraseando a José Emilio Pacheco– no leer a otros sino leernos en ellos (Pacheco, 1983). En ese sentido, considero que los espectadores no leen a Pajuelo, sino se reconocen en su obra y establecen nuevos diálogos entre ellos, produciendo así, una nueva obra en la relectura de la exposición y el libro, respectivamente.

Como espectadores nos leemos en las fotografías de Pajuelo, además de leerlo a él y a sus fotografiados. Eso es lo que hace única su obra fotográfica y es, en esta perspectiva, que el proyecto *La calle es el cielo* propone una estructura particular tanto para la exposición como para la edición del libro. En la exposición se usa el espacio público, que es el lugar donde el transeúnte se relaciona y socializa con los demás. En ese sentido, pensamos que este era el espacio perfecto para generar en el habitante –especialmente de El Agustino– identidad y sentido de pertenencia con el espacio donde vive y transita. De algún modo, intentamos volver a la calle –el espacio público– el trabajo que Daniel realizó en la calle.

Por otra parte, y como complemento a la exposición fotográfica, está el libro *La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*, volumen que desborda el formato clásico de catálogo de una muestra de arte, y entrega al lector un libro de gran formato con fotografías a página y a doble página; además, presenta imágenes de los espectadores y participantes de la muestra, así como, las intervenciones urbanas de los artistas convocados. Los apuntes hallados en su bitácora son elementos que forman parte del diseño y la diagramación del libro, pues estos recorren sus páginas de inicio a fin. Otro elemento que también formó parte del libro fue el testimonio de los visitantes recogidos en los cuadernos de visita de la muestra.

A pesar de su juventud, Daniel Pajuelo se constituye en autor de su obra, pero también en creador de su ciudad al obtener en su registro, desde la mirada del ciudadano de a pie, un cuerpo de obra cerrado y una sólida producción autoral. Pero es justamente por su corta edad que la etapa de reconocimiento como autor por la que debía haber pasado habría quedado inconclusa al truncarse tempranamente. En ese sentido, como curadores de la exposición y editoras del fotolibro, responsables del proyecto *La calle es el cielo*, le otorgamos a Daniel Pajuelo el reconocimiento de autor al llevar su obra a las galerías, y promover la difusión del fotolibro en eventos culturales, académico, librerías y bibliotecas. Sin embargo, y en la perspectiva *barthesiana* de que el nacimiento del autor se paga con su “muerte”, (Barthes, 1987) llevamos a Pajuelo al lugar que siempre disfrutó: la calle. También lo llevamos a nuevos espacios, como las redes sociales, donde utilizamos formatos audiovisuales y no tradicionales, con la finalidad de que los jóvenes accedan a conocer la obra de Daniel Pajuelo. Y todo esto con el objetivo de que sea el lector/espectador quien dé nacimiento al autor.

A modo de paréntesis consideramos relevante mencionar en la presente investigación una selección de cuatro fotografías que, con anterioridad a Pajuelo, fotografiaron la ciudad de Lima con una mirada, sensibilidad e intenciones semejantes a las de Daniel.

Carlos Chino Domínguez (Lima, 1933-2011)

Domínguez inicia su trabajo en Lima, en la década de los 50 luego de hacer algunos estudios en Buenos Aires y practicar en medios gráficos-deportivos argentinos. Cuando regresa a Lima trae consigo “ideas sobre la función social del fotógrafo y sobre la estética de hacer imágenes que resultaban inéditas en nuestro medio (...) El ejemplo de Domínguez

haría posible el surgimiento de una nueva generación de fotorreporteros que traen a su actividad un fuerte sentido de compromiso político y una libertad de aproximación a su entorno.” (Majluf, 1997, pág. 17-18)

Diarios y revistas nacionales como El Comercio, 7 Días, La Prensa, Caretas, La Crónica y La República fueron algunos de los medios para los cuales trabajó Domínguez entre 1960 y finales de los 80. Su trabajo como reportero gráfico, como editor o como responsable del área de fotografía en los medios, no le impidió tener su cámara siempre lista para registrar aquellas imágenes que no necesariamente eran la noticia del día. El historiador Pablo Macera afirma que el archivo de Domínguez contiene una serie de registros fotográficos que destacan por su variedad,

... huelgas, grandes personajes ridículos, pequeños dramas cotidianos, enfrentamientos y movimientos de masas, testimonios del terror (...), imágenes de ternura, ídolos deportivos, la bohemia, los mil rostros del rostro peruano (...) contienen calidades dispares que confluyen en una imagen crítica, dura, burlona, austera, hecha con amor a la gente pequeña y humilde y sin reverencia para el grande. (Macera, 1981, p.10)

Esta manera de fotografiar los acontecimientos noticiosos y de la vida cotidiana fue imponiéndose como un estilo a seguir en las nuevas generaciones de fotógrafos, denominados por el crítico Luis Lama como “los creadores de nuestra cotidiana educación visual” (1986, p.38). Como afirmaba Guillermo Thorndike, periodista y amigo personal del Chino Domínguez, ese estilo de fotografiar con la intención de registrar para la historia nos iba a permitir en la posteridad, reconocernos a través de su mirada “capturando las imágenes de cinco décadas sin nunca confundir a héroes con felones, ni perder jamás el rastro del pueblo verdadero ni apartarse de la conciencia popular”. (Thorndike, 1998, p. 94)

Oscar Pacheco (Lima, 1937- actualidad)

Oscar Pacheco inicia su formación académica en cine y fotografía en 1963 en los talleres del cineasta Armando Robles Godoy. Perfecciona sus estudios en Londres y retorna

al Perú a finales de los años 70. Su padre, quien habría motivado su vocación de fotógrafo lo habría llevado, quizá sin saberlo, por el camino del fotodocumentalismo. (Pacheco, 2012 pp. 9-10)

Si bien inicia su trabajo como fotógrafo en los años 60, su mayor producción se dará a partir de su retorno de Londres, a fines de los años 70. Su fotografía plantea temas sociales diversos priorizando asuntos como: pequeños mercados, carestía de la vida, niños trabajadores, ancianos, oficios callejeros, transporte público. Imágenes como las de un auto de los años cincuenta, sin llantas, estacionado en un aniego de Tacora, calle famosa por su comercio de objetos robados. Imágenes de la escasez de transporte y de productos esenciales a finales de los ochenta, un hombre en su carretilla cruzando otro aniego en el Puente Balta del Cercado de Lima, “es decir la gente común captada en medio del ruido ensordecedor de la calle, (...) para obtener estas tomas transitaba por lugares poco seguros, (...) con afán de compromiso, de denuncia, sin olvidar lo estético y lo formal”. (Leonardini, 2012, p.13)

Oscar Pacheco mira la ciudad a partir de situaciones de vida cotidiana en el Cercado de Lima y principalmente en la zona de Barrios Altos que se convierte en una locación constante en su fotografía.

“Uno de los escenarios preferidos por Pacheco es lo que se llama Barrios Altos limeños, convertidos desde hace años en “Barrios Pobres”, casi destruidos, en ruinas. Este mundo de sobrevivientes fue recorrido con respeto, amor y verdad por Oscar Pacheco. (...) Los ojos abiertos de Pacheco descubren para nosotros esta realidad terrible, esa que está en el interior de todo, esa lucha por simplemente ser. (Macera, 2012, p.8)

Pacheco creció en ese barrio y formó parte de él; fue un vecino más; tanto así que hasta hace algunos años, mantenía su estudio fotográfico en los altos de una de las casas que bordea la Plaza Italia. Sus fachadas y sus habitantes con sus penurias económicas forman parte de la cultura visual de Pacheco. Así como Pajuelo pernoctaba muchas veces

en una habitación de la Av. Riva Agüero de El Agustino, Pacheco hace lo mismo en su habitación de la cuadra 7 de Jr. Huanta, en Barrios Altos. La fotografía que realiza es “su verdad, una verdad no objetiva, manipulada por la subjetividad de una interpretación visual producto de su realidad cultural. (Leonardini, 2012, p.13)

Herman Schwarz (Lima, 1954- actualidad)

La producción del fotógrafo Herman Schwarz se inicia a finales de la década del 70, luego de realizar estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima y en el Forest Park College, en St. Louis, Estados Unidos. Sus primeras fotos se publican en boletines de la izquierda política, reafirmandose como fotoperiodista en el diario *Marka* que luego se convertiría en la revista *Marka*. El historiador y curador Augusto del Valle afirma que Schwarz se ubica “en el «eje documental» de la fotografía, en un paradigma que, en el Perú, se consolida, en gran parte desde el ámbito del fotoperiodismo”. (2012, p. 17)

A inicios de los años 80 y durante varios años, Schwarz realizó un seguimiento al pintor Víctor Humareda logrando un conjunto de imágenes de este pintor expresionista, nacido en Puno y residente en Lima, quien, por propia decisión y estilo de vida, tuvo como hogar y como estudio la habitación de un hotel ubicado en una de las zonas más peligrosas del distrito de la Victoria. “El retrato (a Humareda) se extiende y da testimonio de una mirada que busca documentar a un personaje que es considerado excepcional” (Del Valle, 2012, p. 23)

A finales de la década de los 80 publica su serie *Los Durmientes* en la revista *Marka*, que formará parte de su primera exposición individual en el circuito del arte, en 1987. Schwarz transita las calles de Lima a pie, encontrando en su recorrido enfermos mentales y personajes marginales, pero también trabajadores obreros o campesinos en huelga, manifestando su oposición contra la situación de pobreza y violencia estructural

vivida en esos años. Fiel al género de la fotografía documental, registra esta violencia con intención objetiva, pero con una mirada y estética propias. “El reportaje se vuelve un proyecto individual que no se agota en un afán de objetividad y que concibe el testimonio como diálogo personal con su sociedad”. (Majluf, 1997, p.18)

Jaime Rázuri (Callao, 1956-actualidad)

Jaime Rázuri forma parte de la primera generación de jóvenes que, una vez concluidos sus estudios de pre-grado (Universidad de Lima, 1979), decide especializarse en la fotografía de carácter documental.²⁵ Rázuri retorna de Barcelona en 1986 luego de una especialización en fotoperiodismo y trabaja como fotógrafo independiente para los diarios La República, Correo, Ojo y la revista Caretas. Fue contratado como fotógrafo principal en la campaña del candidato presidencial Mario Vargas Llosa (1988-1989). En el año 1991 ingresa a la Agencia de Noticias France Press (AFP), siendo responsable del área de fotografía hasta el año 2009.

Jaime Rázuri alterna su trabajo profesional con la docencia y con la realización de un ensayo fotográfico de largo aliento en el que se acerca a la ciudad de Lima buscando su nuevo perfil en las áreas que más le interesan: tensión social, violencia, marginalidad, humor y convivencia. Los espacios que decide fotografiar son: el casco urbano, el microbús que transita por la ciudad de Lima, el Parque de las Leyendas y la playa La Punta, Callao. (Rázuri, 1993, pp.71-74). Las imágenes producidas en dichos espacios formarán parte de la serie denominada Lima *Hoy Ensayo Fotográfico*, iniciada en los primeros años de la

²⁵ Junto con él egresaremos los fotógrafos Andrés Longhi, Gonzalo Cáceres y yo y, en los años siguientes, otros fotógrafos reconocidos como Mayu Mohanna, Nancy Chappell, Renzo Giraldo, Peruska Chambi, Kike Cúneo, Eitan Abramovich, Antonio Escalante, Raúl García, Richard Hirano, Fátima López, Héctor Mata, Giancarlo Shibayama

década del 90 donde las tensiones de la violencia política vividas en ese entonces se evidencian en sus fotografías.

El ensayo es retomado a fines de la misma década donde la tensión social disminuye y Rázuri recoge la vida cotidiana del ciudadano de a pie, que empieza a recuperar nuevamente el espacio público como lugar de convivencia e identidad.

Jaime Rázuri al igual que Carlos *Chino* Domínguez, Oscar Pacheco, Herman Schwarz y Daniel Pajuelo, transitará por Lima en los microbuses; caminará las calles, los parques y las playas, buscando fotográficamente señales de una ciudad que lo afecta de manera intensa y personal.

Capítulo 3. *La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo: relato de la experiencia*²⁶

3.1 Los inicios del proyecto

La génesis del proyecto tuvo como interés rescatar el tema de archivo y memoria. En ese sentido, la actualización, relectura y la puesta en valor de los archivos fotográficos peruanos -especialmente del género documental- han sido de prioridad en su ejecución. Asimismo, permitió conectar y activar los sistemas discursivos que la gestión cultural pone en práctica. La gestión cultural es un hacer, y lo que hace es poner en práctica la cultura.

Otra de las prioridades al iniciar el proyecto fue el interés por la ciudad de Lima. Interés que va desde el ámbito social, sus matices con la identificación y el reconocimiento de sus pares, hasta el urbanismo, donde el tema de espacio público es factor determinante en la ejecución del proyecto.

Al iniciar el proyecto el 2012, en la Municipalidad Metropolitana de Lima (MML) – coorganizadora de la I Bienal de Fotografía- no existían políticas culturales. Según mencionó Pedro Pablo Alayza, gerente del área Cultura de la Municipalidad de Lima en los años 2011 al 2014:

Al no existir políticas culturales en el país nos ceñimos a dos documentos internacionales. Uno es la *Agenda 21 de la cultura*, documento dirigido especialmente a las comunidades: municipios, pequeñas ciudades. No son políticas públicas nacionales. La idea es articular la cultura como una herramienta de gestión pública. Se usa la cultura para ayudar a que la ciudad funcione mejor. Lo segundo es el documento de la convención de la Unesco para la diversidad cultural²⁷. Acá la Unesco da las últimas pautas de lo que debe ser la cultura a nivel público y privado. (Pastor, 2019)

²⁶ Para una información detallada de cada una de las actividades realizadas, ver Anexo No. 2

²⁷ Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, conocida también como Convención para la Diversidad Cultural, convenio de la UNESCO adoptado por la Conferencia General de la UNESCO el 20 de octubre de 2005.

Las últimas políticas públicas en el país que involucró a la cultura, se dieron durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Se creó el Instituto Nacional de Cultura- INC, a inicios de 1972 -mediante el Art. No. 49 del Decreto Ley No. 18799- y lo dirigió la lingüista Martha Hildebrandt. Lo acontecido en los años siguientes son pequeños estudios sobre industrias culturales y temas afines, que aportaron de alguna forma a tener el tema siempre en agenda, pero sin llegar a concretar una acción relevante en el ámbito de las políticas públicas, afirma Pedro Pablo Alayza.

Cabe destacar como antecedente, la realización excepcional y exitosa de tres bienales de arte (dos nacionales y una iberoamericana) durante la gestión edilicia de Alberto Andrade Carmona (1996-2002). Dichas bienales se desarrollaron en el Centro Histórico de Lima, en concordancia con una corriente mundial desarrollada en la década de los 90, que planteaba “la importancia de los centros históricos como ejes sobre los cuales se articulaban los diferentes subcentros (...) tejiendo una gran red sociocultural.” (Peralta, 2007, p.64) De esta manera las bienales permitieron que, al recuperarse espacios del centro histórico, la ciudad de Lima se convirtiera -en ese período- en centro generador y promotor de cultura contemporánea. En la primera bienal, realizada del 30 de octubre al 15 de diciembre de 1998, la fotografía tuvo una presencia importante a través de ocho fotógrafos reconocidos en el medio artístico.²⁸

Lamentablemente, luego de la tercera bienal, hubo que esperar cerca de diez años para que la gestión edilicia de turno (con Susana Villarán) enfocara nuevamente una parte importante del plan de gobierno municipal en la promoción y gestión cultural.

²⁸ Lorry Salcedo, Milagros de La Torre, Juan Enrique Bedoya, Luz María Bedoya, Javier Silva, Maria Cecilia Piazza, Roberto Huarcaya, Natalia Igúñez y Fernando Castro

Otro antecedente significativo de señalar es la realización del II Coloquio Peruano de Fotografía, realizado del 10 al 12 de noviembre del 2009, el cual, luego de 20 años de haberse realizado el I Coloquio, propuso el encuentro entre profesionales, estudiantes y público en general con el objetivo de “contribuir al enriquecimiento del patrimonio fotográfico peruano promoviendo la reflexión y balance del camino recorrido en cuanto a producción y difusión de la fotografía en nuestro país. Asimismo, identificar a protagonistas de la fotografía peruana, a nivel de producción, investigación, docencia y gestión cultural.”²⁹

En ese contexto emerge el proyecto fotográfico *La calle es el cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*. En una ciudad donde muchos proyectos culturales fracasan antes de empezar y donde el apoyo del Estado es incipiente.

Al invitar al proyecto LCC a participar en la I Bienal de Fotografía de Lima, se estuvo ante la posibilidad de poner en valor y difundir la fotografía de Daniel Pajuelo, fotógrafo y cronista visual que documentó parte importante de nuestra historia: los años 80's y 90's. Conocer la obra de Pajuelo es importante porque nos permite entender uno de los capítulos más relevantes de la historia contemporánea y visual de Lima.

Como bien señala Leiva (2008), que la autoría de una obra se reconoce en la medida que se percibe el cuerpo total de la misma, es que el proyecto LCC intentó reunir, organizar y mostrar el cuerpo de la obra de Pajuelo, de determinado momento de su vida. En ese

²⁹ La organización de dicho coloquio estuvo bajo mi responsabilidad como profesora de la PUCP y coordinadora general del evento, incentivada por los estudios en la Maestría en Gestión Cultural y Desarrollo Ver en <http://coloquio.pucp.edu.pe/fotografia/>

sentido, colocar el foco en la obra de Daniel y ponerla en valor era uno de los propósitos primarios del proyecto LCC.

Al revisar diversas publicaciones sobre Lima promovidas por instituciones del sector público y privado se percibía que la finalidad principal era aumentar el flujo turístico de la ciudad. Una Lima sin conflictos, multicultural, con patrimonio cultural material e inmaterial incomparables; amable, positiva y que invita al turista nacional y extranjero a recorrer los circuitos dentro del Centro Histórico³⁰ pero, eso sí, sin sobrepasar sus “límites”.

En cambio, la fotografía de Daniel Pajuelo extiende los límites de este centro y muestra los márgenes de la ciudad que han sido históricamente ignorados o tratados de ocultar. Es en este escenario donde encontramos las imágenes de Pajuelo que confrontan al ciudadano de a pie con su ciudad, la hace suya, para posteriormente reproducirla y recrearla según su interés.

Asimismo, es en estos márgenes donde el espacio público emerge como escenario, donde transita el ciudadano de a pie en su quehacer diario y, el propio Daniel Pajuelo, en su quehacer fotográfico. Como señala Hannah Arendt (1996), el espacio público nace cuando los ciudadanos determinan reunirse y tener un trato horizontal entre ellos. Es en este nuevo espacio donde las personas se relacionan, dialogan, discuten y toman decisiones que en un futuro cercano influirán sobre ellos.

La actitud de Pajuelo al documentar el día a día de sus pares fue siempre mediante una acción empática. Se relacionó con ellos a través de un trato horizontal. Esta forma de

³⁰ En las audioguías (hoy llamadas *podcast*) “La Ciudad te habla” del portal de PROMPERU y la MML encontramos: “La Plaza Mayor”, “De la Plaza San Martín al Parque Universitario”, “Iglesias, balcones y centros de cultura”, etc. Recuperado de <http://audioguías.peru.travel/esp/lima.html>

acercamiento le permitió ser aceptado rápidamente y en corto tiempo formar parte de ellos, con el añadido que él iba con una cámara documentando la vida cotidiana.

El proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*, se convirtió en la plataforma idónea para exponer, conocer y difundir la obra fotográfica de Pajuelo y, en ese sentido, creemos que su mirada personal y su estilo al fotografiar contienen una identidad, una marca, o como señala Dubois (2015: p.63), una *verdad interior del autor*, que conlleva –en el caso de Pajuelo- una carga subjetiva propia de esta época, que se aprecia en mayor dimensión en el proceso creativo de su fotografía.

El resultado de este proceso creativo, es decir su obra fotográfica en sí, nos presenta un conjunto de elementos que emergen como hitos. Como señala Umberto Eco (1992), estos aspectos están marcados por factores como el temperamento del autor que, en el caso de Pajuelo, osciló entre la alegría, la introspección y lo marginal. Un aspecto importante en el quehacer diario de Daniel fue la música. Él no tuvo distingos en escuchar con atención una canción del cantante argentino de música rock, Luis Alberto Spinetta y luego unas melodías de la cantante folclórica peruana, Flor Pileña, ambas las respetaba y apreciaba. Otro aspecto resaltante en Daniel fue su interés por la historia y las festividades de los pueblos, este punto lo podemos apreciar al revisar sus fotografías de las fiestas patronales realizadas en Lima. Pajuelo se encargó de alimentar este acervo cultural con disímiles fuentes, que a posteriori, sirvió para dar carácter a su obra fotográfica.

En ese sentido, el proyecto LCC tuvo como interés generar -en el transeúnte y el visitante de la exposición- una identificación con los personajes, situaciones y lugares recogidos en las fotografías de Pajuelo. Es decir, que se vean reflejados y se identifiquen con ellos.

En el cuaderno de visitas de la exposición en la Casa O'Higgins y en el sitio *fan Page* de Facebook³¹ del proyecto, se encontraron mensajes y comentarios que nos dejan inferir, que en algunos casos se logró ese grado de representación e identidad que buscaron los curadores al seleccionar los personajes, situaciones y lugares fotografiados por Pajuelo.

El proyecto LCC se planteó convocar a estudiantes, profesionales, docentes y público en general, que visitaran la I Bienal de Fotografía de Lima, así como al público que transita el Jr. de la Unión, Barrios Altos y el Cercado de Lima, y los pobladores del distrito de El Agustino³² además de la comunidad universitaria de la PUCP. El objetivo del proyecto fue aportar al fortalecimiento de la identidad cultural de la ciudad de Lima y sus habitantes, colocando en valor la obra de uno de los fotógrafos peruanos más importantes de finales del siglo XX y fomentando la responsabilidad social universitaria en su relación con el entorno.

Para ello, los responsables del proyecto trazamos un conjunto de objetivos secundarios, entre los que estuvieron: empoderar la visualidad popular urbana, promover el diálogo entre los diferentes grupos que habitan la ciudad, así como las actividades de proyección cultural y responsabilidad social con la participación de los profesores, estudiantes y egresados de la PUCP.

El sentido del proyecto fue “devolver” parte del archivo de Daniel Pajuelo al ciudadano de a pie, en un espacio público que es la calle. Que lo haga suyo y lo reinterprete según su sentir. A su vez, el proyecto intentó ser una llamada para que se retorne y se

³¹ ver <https://www.facebook.com/lacalleeselcielo/>

³² En esta convocatoria se incluyó a la población infantil y adolescente vinculada con las parroquias y colegios de El Agustino. Ver: <https://www.facebook.com/groups/101606913298041/>

ingrese al Archivo Daniel Pajuelo/PUCP, para ser revisado en forma virtual y física por el público en general.

Asociaciones estratégicas y búsqueda de recursos

Al empezar la planificación de los posibles socios, auspiciadores y/o patrocinadores, -con quienes se forjarían alianzas estratégicas- se inició una primera etapa en la que se estableció dónde estaba ubicado el equipo responsable de la gestión, para ver con qué potenciales socios se podría contar. Como explica Pedro Pablo Alayza al referirse a temas de alianzas y gestión:

La gestión es una cuestión de práctica. Hay que ser cauto. Lo más importante es tener muy claro en la cabeza, las grandes líneas de lo que uno quiere hacer. Y saber a qué institución pertenece uno. Si estoy en el museo De Osma tengo que reconocer que estoy en una institución privada con ciertas características. Entonces yo haré todo lo que está a mi alcance y podré hacer más si lo hago de la manera como se debe hacer en mi institución. (Pastor, 2019)

El proyecto LCC se vinculó con la institución de educación superior Centro de la Imagen y con la Municipalidad Metropolitana de Lima, coorganizadores de la I Bienal de Fotografía de Lima. Además, se estableció una asociación estratégica con el Ministerio de Cultura, la Municipalidad de El Agustino, la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (Ensabap), el Museo de la Policía -en Barrios Altos- y las entidades vinculadas al trabajo cultural y asociaciones civiles del distrito de El Agustino. Asimismo, respondiendo a la propuesta curatorial se planteó la asociación estratégica con un grupo de artistas urbanos³³ representativos en el medio local.

Asimismo, se establecieron alianzas con las unidades internas que conforman la PUCP. Además, se solicitó a los docentes de la Facultad de Ciencias y Artes de la

³³ Los artistas urbanos son llamados también: artistas visuales o grafiteros.

Comunicación, incluir el proyecto LCC como tema de discusión en sus cursos, con el fin de generar estudio y debate en el alumnado.

3.2 La gestión de la propuesta curatorial

En la historia del arte, el curador –o comisario- era el responsable de conservar las piezas de arte de museo y/o exposiciones. En las últimas décadas, el curador cumple una función mucho más compleja que se inicia al crear el marco conceptual que justifica la exposición. Luego diseñará, planificará y supervisará el montaje de la propuesta “al servicio del qué y el cómo se quiere contar. Debe, en suma, controlar y coordinar, aunque sea de modo indirecto, todos los aspectos de la exposición, aunque se tienda a abrir redes de colaboración y participación” (De La Torre, 2014, p.159). Es a partir de esto último, que la presencia del gestor cultural en el proceso curatorial, tanto en la planificación como en la ejecución del mismo, se hace imprescindible porque al entender la gestión cultural como una especialidad profesional, éste incluirá la gestión de recursos humanos y materiales a partir de dichas redes de colaboración y estrategias de participación. Harold Szeeman (2004), el historiador del arte y curador suizo más influyente de su generación, afirmaba que el curador adopta “una presencia de criado y otras de ayudante, pero siempre al servicio de los artistas” (citado por Obrist, H. Hans, 2010, p.112 en de la Torre, 2014). Mientras que, el gestor cultural, en su conceptualización de la cultura como recurso para el desarrollo, la invoca para la producción de riqueza, la participación ciudadana o la reconstrucción del tejido social. Como afirma George Yúdice, “la cultura se ha convertido en un marco interpretativo para la solución de problemas antes ajenos a ella”. (Alfaro, 2009)

En el proyecto LCC las bases sobre las que se asentó el trabajo de gestión cultural y curatorial fueron: la realidad y el contacto con los involucrados en la exposición, la investigación y lo afectivo. Para el caso de la LCC, los curadores identificaron y seleccionaron los elementos materiales e inmateriales que soportan y contienen el discurso propuesto para el proyecto.

La curaduría propuso invitar al espectador a observar el trabajo de fotografía documental de Daniel Pajuelo. Visitando tres puntos de Lima. Ese recorrido nos llevaría a conocer de cerca a su personaje favorito: nosotros, los ciudadanos de a pie como él, que construimos la identidad de una ciudad, quizá sin darnos cuenta. Planteamos desde un inicio exponer las fotografías de Pajuelo como piezas de arte y/o documentos históricos. En ese sentido, también como materia prima para la elaboración de nuevos discursos culturales y artísticos a partir de la “devolución” de las imágenes de Pajuelo a sus protagonistas: los ciudadanos de a pie. Se invitaba al espectador a observar el legado del fotógrafo y a recorrer un circuito de la ciudad a través de fotografías, gigantografías y grafitis, realizados estos últimos por artistas urbanos. Con ello buscábamos establecer un circuito que se integre a los espacios públicos de manera que la galería “saliera” a la calle y, del mismo modo, la calle “ingresara” a la galería. Promoviendo así, el diálogo entre los diferentes grupos humanos que habitan la ciudad. Además, de aportar al fortalecimiento de nuestra identidad cultural y su difusión, a lo que el filósofo colombiano Armando Silva denomina “el arte público”, esas manifestaciones culturales que no pierden su sentido artístico si están expuestas tanto en la calle como en la galería. (Pastor, 2013)

La imagen fotográfica de carácter documental, es el material indispensable en la elaboración de la propuesta curatorial del proyecto LCC. La fuerza y sutileza de la fotografía para informar, mostrar, sugerir e intuir, es de gran alcance y poder. Como explica Pedro Pablo Alayza: “Existen grandes proyectos fotográficos en los cuales el rol de la fotografía puede permitir la integración de las personas. Una identificación y un reconocimiento, porque la fotografía es también memoria. Verse retratado es una forma de sentirse reconocido.” (Pastor, 2019)

El proyecto LCC intenta devolver a la ciudadanía eso que Martinell (2012) denomina *plusvalías que aporta la cultura al desarrollo*, es decir, contribuir con el concepto de construcción de ciudadanía, desde trabajar con la niñez los valores educativos,

hasta incentivar el interés de los jóvenes y adultos por el arte. Hacer que el ciudadano de El Agustino, en la generación de un sentido de pertenencia, se sienta identificado con sus vecinos y con su espacio geográfico; que construya su identidad sobre una base histórica que le va permitir entender su presente y proyectarse al futuro. Contribuir en la cohesión social al fortalecer los vínculos sociales entre las distintas agrupaciones que conforman la ciudad, es decir, que se intente construir una trama social que integre y articule las distintas expresiones y/o manifestaciones sociales y culturales de la ciudadanía. A la idea del sentido de pertenencia, añado lo expuesto por Pedro Pablo Alayza sobre el mismo concepto:

“Existe una identificación poderosa que genera pertenencia. Parte de la importancia de la gestión pública cultural es generar la idea de pertenencia... la gente pertenece a algo, es más, somos una ciudad de migrantes, la gente se ha desarraigado de su pueblo y busca un arraigo. La fotografía tiene ese rol y cualquier imagen tiene esa fuerza.” (Pastor, 2019)

Ver a un espectador observar con determinación la fotografía conocida como “El ángel exterminador”³⁴ de la serie “Procesión del Señor de los Milagros de Huancayo”, podrá generar -en el espectador- una suerte de añoranza por la festividad de su ciudad que dejó de presenciar por venir a la capital a labrar su futuro. Luego, esa sensación se podrá extrapolar a un sentido de pertenencia. Caso que sucedió, como pudimos evidenciar en el cuaderno de visitas de la exposición, donde se escribieron comentarios del público agradeciendo a Pajuelo por hacerles recordar las vivencias de su pueblo o de su barrio. Es el caso de D. Fernández quien, en mayo del 2012 escribió: “No sé bien quién seas, pero al ver tus fotos, me hiciste recordar mi niñez, mi casa, mi barrio...”³⁵ Asimismo, el testimonio

³⁴ Imagen que se puede observar en Anexo 9 o en Pastor y Trigos, 2014. p.39, o en https://issuu.com/lceec/docs/lceec_completo_06_agosto_baja, p. 53

³⁵ Ver en Pastor y Trigos, 2014, p.93.

de una vecina de El Agustino que, al ver la fotografía conocida como “El aguatero”³⁶ manifestó: “me recuerda cuando muchos asentamientos no teníamos agua y esta era nuestra forma de llevar el agua a nuestras viviendas. Yo también he sido así” (Legaspi, 2012, min: 4:51-5:11).

A los aportes mencionados por Martinell respecto a lo que la gestión cultural genera, podemos añadir el de devolver el espacio público al peatón implementando circuitos y vías que faciliten e integren el recorrido del transeúnte, ya sea para apropiarse del espacio público con el fin de manifestar su sentir o, de utilizarlo como espacio de libre tránsito. En ese sentido, con este aporte se dinamiza la ciudad desde dos aristas: la social y la urbanista.

A veces, conceptualmente para diferenciar ese espacio construido que llamamos calle, (...) hablamos de “lo urbano” diferenciándolo de la “ciudad”. (...) Dos conceptos (...) que, en la realidad jamás pueden estar separados. Ese “urbano”, ese vivir en la calle, es hacer visible el rol que todos jugamos pero que jamás nos identificamos en la ciudad: caminando. Todos caminamos, todos somos transeúntes, pero es la última manera con la cual nos identificamos dentro de la ciudad. Es esa figura de transeúnte que Daniel Pajuelo, recupera en sus fotografías y en sus reflexiones de bitácora. (Vega Centeno, 2014, min 41:24 al 44:34)
El espacio público ocupa un punto importante en el proyecto LCC. Mediante la

exposición de las gigantografías en el espacio público, se busca atraer –en primer término– la atención del transeúnte, para posteriormente, confrontarlo y cuestionarlo sobre temas de identidad: ¿quién soy? ¿de dónde vengo? ¿a qué lugar pertenezco? De esta manera, se intentará reforzar en el ciudadano una identidad que lo movilizará: el espectador de la muestra tomará conciencia del lugar que habita y transita.

³⁶Imagen que se puede observar en Anexo 10 o en Pastor y Trigos, 2014. p. 131, o en https://issuu.com/lceec/docs/lceec_completo_06_agosto_baja, p. 145

Como señalan Borja y Muxi (2003), en la ciudad, primero es la calle y los espacios públicos, sólo después se puede pensar en las grandes edificaciones. La calle es la unidad que articula la ciudad, y la calle es la esencia del espacio público.

El nombre de la muestra

Escoger el nombre de la exposición era una decisión determinante. Sería el primer texto que el visitante de la muestra iba leer, tenía que ser atractivo y captar la atención del público. El nombre propuesto fue: *La Calle es el Cielo*, y responde al trabajo de investigación y reflexión que se dio a lo largo del proceso curatorial.

La primera vez que el equipo curatorial escuchó la palabra cielo fue en las entrevistas a los familiares, amigos y colegas de Pajuelo. Ellos coincidían en que “un alma como la de Daniel estaría de todas maneras en el cielo”³⁷. El cielo, en el imaginario cultural y religioso occidental, es el espacio donde se encuentra la felicidad eterna, donde van a parar las “almas buenas” después de la muerte, según la concepción cristiana. Luego la volveríamos a encontrar en sus cuadernos de bitácora, aludiendo a una canción del rockero Luis Alberto Spinetta que relata la historia de un aventurero que emprende un viaje espacial a bordo de una nave destartalada.

Daniel escribió en uno de sus cuadernos de bitácora, con grandes letras: *¿Dónde está el lugar al que todos llaman cielo?*³⁸ El cielo se opone a la tierra y por ende está en contacto con sus calles, precisamente con las calles que Daniel fotografió y que cuando

³⁷ Frase escuchada por la autora en las conversaciones informales previas a las entrevistas.

³⁸ Dicha frase se reprodujo a mano alzada en una de las paredes de la exposición en la Casa O Higgins y una visitante a la exposición intenta responder escribe en el cuaderno de visitas: “¿Y dónde está eso que llamamos cielo? Espero que tú lo sepas Daniel. Gracias por mostrarnos hoy lo que no vimos ayer.” (Cuaderno de Visitas, junio, 2012)

caminó por ellas se preguntó ¿dónde estaría? De ahí el nombre de la exposición *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*.

El circuito y sus imágenes³⁹

En la elaboración del circuito -que el espectador recorrería al visitar la muestra- se seleccionarían tres puntos estratégicos de la ciudad de Lima. Estos cumplirían la función de ejes simbólicos -del recorrido del circuito-, a la vez, que presentarían los trayectos que Daniel recorrió en su andar por la ciudad.

Los lugares propuestos fueron: El Centro Histórico, con su calle emblemática del Jirón de la Unión y la Casa O'Higgins⁴⁰; Barrios Altos, con la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y, El Agustino, con la Av. Riva Agüero y el Boulevard de la Cultura.

Como señalo líneas más arriba, el espacio público se creó para ser ocupado e intervenido por el hombre. Siguiendo esta definición el proyecto LCC se propuso intervenir dicho espacio de forma parcial; es decir, por un tiempo determinado esa área -por la que transita el peatón- se ocuparía para instalar una galería de arte al aire libre, que esté al alcance del ciudadano de a pie.

El Centro Histórico

Durante años el Jirón de la Unión fue la calle principal de la ciudad de Lima, y punto de referencia obligado para cualquier habitante de la coronada Ciudad de los Reyes. Desde principios del siglo XX, se le atribuyó al escritor Abraham Valdelomar una expresión popularmente conocida: "El Perú es Lima. Lima es el Jirón de la Unión. El Jirón

³⁹ Ver Anexo3: Infografía del circuito de la exposición

⁴⁰ Bernardo O'Higgins, prócer y primer presidente de Chile adquirió esta casa durante su exilio en el Perú, a mediados del siglo XIX. En 1944, al fallecer su nuevo propietario José de la Riva Agüero, la casa fue heredada por la Universidad Católica del Perú.

de la Unión es el *Palais Concert*. Luego, el Perú es el *Palais Concert*."⁴¹ La ironía de Valdelomar describe una Lima exclusiva y centralista, por donde caminaron las familias más aristocráticas del Perú. Actualmente, esta emblemática calle es recorrida a diario por miles de personas de todas las regiones del Perú y de todo estrato social. Además, en esta calle se encuentra la Casa O'Higgins -centro cultural y patrimonio histórico de la ciudad- propiedad de la PUCP. Este lugar sería la sede principal e inicio del circuito de la exposición.

Los espacios interiores cuentan con gran luminosidad, son de doble altura e incluyen las tradicionales *teatinas*⁴² limeñas. Estos detalles permitirían vincular y hacer un juego con la palabra cielo, que hace referencia al nombre de la exposición.

Se organizarían y diseñarían cinco ejes temáticos. A cada uno se le agruparía y designaría una sala que, a su vez, respondiera a un concepto y un tema específico. Estas salas tendrían como nombre: *Zapatos bien caminados*, *Escapadas*, *La mirada sin compasión*, *Máscaras* y *Aquicito nomás*. Una sexta sala se denominaría *El rincón de Daniel...*, donde se presentaría su biografía con imágenes de su archivo familiar, documentos y objetos personales, videos y textos recogidos de sus cuadernos de bitácora.

En el primer intento de conectar la galería con la calle, se propuso colocar gigantografías e imágenes impresas en vinil, en los muros interiores del segundo piso de la galería. Asimismo, en el frontis de la Casa O'Higgins y en las ventanas que dan al Jr. de la Unión. Estas imágenes serían de personajes populares, como los fieles que asisten a las procesiones religiosas, vendedores ambulantes, aguateros, microbuseros, ciudadanos

⁴¹Recuperado de <http://www.unmsm.edu.pe/sanmarcos/biografia/valdelomara.htm>

⁴² Las teatinas son ventanas altas ubicadas sobre el techo de las casas para dar luz y ventilación y fueron muy populares en las construcciones limeñas entre los siglos XVIII e inicios del XX. Miran siempre al cielo con dirección al viento dominante del sur-. Recuperado de <http://limalaunica.blogspot.com/2011/02/las-teatinas-de-lima.html>

anónimos, entre otros. Todos ellos llevarían la mirada hacia el peatón que transita por el Jr. de la Unión.

La Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú - Ensabap

Continuando con el circuito se propuso pegar gigantografías en algunos muros y balcones del Jirón de la Unión, para que, a modo de huellas, fueran señalando –al público– el camino hacia la próxima parada del circuito, en la zona de Barrios Altos: las paredes de la Ensabap en la cuadra 6 del Jirón Ancash.

Se planificó con los alumnos de la Ensabap la intervención gráfica del frontis y las paredes laterales de su Escuela. Se tomaría como base las fotografías de Daniel Pajuelo, para que fueran intervenidas libremente por los estudiantes. Esta intervención proponía como fin captar la atención del peatón que recorre el Jr. Ancash haciéndole partícipe de la muestra.

Además, en la vereda que da al frontis de la Ensabap se presentarían veintiséis fotografías de Pajuelo, colgada en paneles. Su ubicación permitiría ser apreciadas por las personas que transitan la zona con el objetivo propuesto por el equipo curatorial: “Anclar el origen de los imaginarios reinterpretados, de modo que la asociación con los grafitis y demás técnicas fuera inmediata” (Pastor y Colunge, 2014).

El Agustino

El Jr. Ancash atraviesa Barrios Altos, en el cercado de Lima y llega al distrito El Agustino después de veintitrés cuadras. El Boulevard de la Cultura⁴³ y la Av. Riva Agüero dan la bienvenida al espectador. Esta es la tercera parada del circuito.

⁴³ Lugar donde antiguamente existió el cuartel militar denominado “La Pólvora”

En El Agustino se plantearían diversas propuestas, una de ellas sería exhibir las misma veintiséis fotografías de Pajuelo, pero a diferencia de la Ensabap, aquí serían colgadas en el interior de las salas del nuevo Boulevard de la Cultura.

La propuesta principal se planteó en toda la Av. Riva Agüero, por ser la vía más importante del distrito y la más transitada. Se propuso empapelar varios muros de la avenida con fotos de Pajuelo en gran formato. Dichas gigantografías serían pegadas a lo largo de las diecisiete cuadras de la Av. Riva Agüero, hasta llegar al paradero Puente Nuevo⁴⁴.

La selección de las paredes donde se instalarían las fotografías en gran formato partiría de la iniciativa de los propios vecinos del distrito, además de algunas paredes pertenecientes al municipio. Por otro lado, el grupo de fotografías a exhibir sería el resultado de la decisión de los vecinos que, mediante una dinámica entre los organizadores del proyecto y ellos, se llegaría a la elección de veinte imágenes con las cuales ellos sintieran mayor empatía, y a su vez, desearan ver en gran formato en sus calles. Con esta intervención se esperaba tener una validación de los pobladores, de tal manera, que se vean reflejados en las imágenes que ellos mismos escogieron. En palabras de los curadores se deseaba: “Hacerlos parte de lo que querían ver expuesto, reconocerlos como sujetos de derecho en tanto eran sus calles las que iban a ser intervenidas, y eran ellos los representados en las imágenes” (Pastor y Colunge, 2014).

Los artistas urbanos

Otra forma de devolver a la ciudad las imágenes que Pajuelo documentó, fue la de proponer una reinterpretación de las fotografías de Daniel en función al ritmo visual de este siglo, y cuya propuesta resulta cada vez más popular: intervenciones urbanas a modo de

⁴⁴ Ubicado entre los distritos El Agustino y San Juan de Lurigancho, cruce con Vía de Evitamiento

grafitis, pintado de murales y *collages*. Para ello se invitaría a un grupo de artistas urbanos reconocidos en el medio a participar de esta intervención que se realizaría a lo largo de la Av. Riva Agüero y el paradero Puente Nuevo. A partir de una fotografía de Daniel los artistas urbanos reinterpretarían de forma libre el trabajo de Pajuelo, sin escapar al concepto general de la obra y la propuesta curatorial.

La música

Se planteó como parte de la propuesta curatorial incluir una de las pasiones de Pajuelo: la música. Se inauguraría la exposición en El Agustino con un concierto de bandas musicales, integradas por vecinos del distrito y egresados de la Facultad de Comunicaciones de la PUCP. Como hemos mencionado anteriormente, la música fue un factor que acompañó la vida de Daniel y vimos pertinente incluirla en el proyecto. Este evento permitiría el intercambio e identificación de productos culturales representados en la música.

La concepción gráfica

El concepto curatorial incluiría definir un estilo de línea gráfica y de montaje para la exposición. Se crearían piezas gráficas para la muestra, se definiría la tipografía que se utilizaría para difundir la muestra y la paleta de colores a utilizar en las piezas gráficas. “Desde la propuesta del diseño (...) había que ir pensando en darle una identidad al nombre *La calle es el cielo*. Tomé el encargo desde el lado de la calle(...) de lo popular andino y lo tropical, que se puede conocer como el diseño chicha” (Arredondo, 2014)⁴⁵.

A su vez, se convocaría a los alumnos de la Especialidad de Publicidad de la PUCP, para participar como voluntarios en el proyecto.

⁴⁵ Carolina Arredondo, diseñadora de las piezas gráficas del proyecto LCC.

Es la gestión, el engranaje y el funcionamiento de los elementos involucrados en la propuesta curatorial los que determinarán el buen desarrollo del proyecto. Cada uno de ellos cumple un rol, a su vez, cada uno de ellos se integra con sus pares. Por ejemplo, el recorrido entre Jr. de la Unión, Jr. Ancash en Barrios Altos, y la Av. Riva Agüero en El Agustino, están relacionados entre sí y su elección responde a invitar al espectador a recorrer a pie y descubrir estos lugares que anteriormente fueron recorridos y documentados fotográficamente por Pajuelo. Asimismo, la propuesta de los artistas urbanos, la exhibición de las fotografías dentro y fuera de la galería, y la propuesta de línea gráfica, se complementan entre sí, al coincidir cada uno con elementos distintivos que los unifican, como el tipo de soporte donde se imprimieron las imágenes, la tipología de letras utilizadas, la paleta de color, entre otros.

La gestión cultural en su función de coordinación, ejecución, supervisión y balance de los procesos involucrados en el proyecto, permitirían la generación de esas plusvalías a las que se refiere Martinell, que son aporte fundamental al desarrollo: generar el sentido de pertenencia y contribuir a la cohesión social.

CONCLUSIONES

Esta investigación se propuso demostrar que en tanto la fotografía es una referencia, un *esto-ha-sido* en un tiempo y en un espacio, se constituye en testimonio gracias a la intervención de la gestión cultural en el espacio público y, por lo tanto, en fuente de memoria e identidad. La gestión cultural, con una clara propuesta de la importancia de la cultura como recurso para el desarrollo, diseña, planifica y ejecuta un cuerpo de obra fotográfica que articula dos campos en discusión: arte y documento. De esta manera pone en el mismo nivel estas dos dimensiones y posibilita el acercamiento de la audiencia a su lectura gracias a que el arte se *des-elitiza* a través un *re-conocimiento* de la fotografía.

La sistematización de la experiencia nos permite arribar a las siguientes conclusiones a partir de los objetivos propuestos; las mismas que confirman nuestro argumento central:

1. Una de las formas en que la gestión cultural se constituye en agente de memoria colectiva e identidad en un grupo humano, es a partir del uso de la fotografía como arte y documento. Demostrando que la discusión de la especificidad de la fotografía, en su tensión de artificio o naturaleza sigue vigente, encontramos esas mismas perspectivas en los documentos y testimonios producidos como respuesta a la presentación del proyecto LCC.
2. El archivo fotográfico se constituye en potencial generador de memoria e identidad. El archivo fotográfico puede ser a la vez continente y contenido. En esta doble condición en que marca su institucionalidad y su argumento, el

archivo es producto de un campo discursivo específico que lo dota de sentido en referencia a los saberes que contiene.

3. El proyecto LCC como generador de identidad y memoria. Las fotografías de Daniel Pajuelo presentadas en el proyecto LCC, lograron una representación en tiempo y espacio en el público espectador de la muestra. Las piezas exhibidas generaron un reconocimiento y empatía con los visitantes a la galería y en los transeúntes que siguieron el circuito establecido en las calles, reforzando así su identidad.
4. La práctica de la gestión cultural, al entender la cultura como recurso para el desarrollo, permite al ser humano comprenderse como un proyecto en construcción. En esa medida, la gestión cultural promueve los productos culturales propiciando la tolerancia, el conocimiento, la cohesión social. En nuestro caso en particular, la gestión cultural del proyecto LCC pone en valor la fotografía de Daniel Pajuelo permitiendo su lectura e interpretación en el reconocimiento de los presupuestos, convenciones y concepciones con los que se acercan los espectadores al apreciar las imágenes.
5. Considerando que el autor se construye en la relación que existe entre el cuerpo de obra y el espectador, siendo la gestión cultural mediadora de esta relación, se concluye que para el proyecto LCC, es la gestión cultural la que al seleccionar y organizar sus fotografías y documentos del repositorio donde se encontraban, propone a Daniel Pajuelo como autor. Esta propuesta construye obra a partir de la biografía del fotógrafo dando cuenta de su interpretación de la ciudad y poniéndola a disposición para su reinterpretación por las audiencias; a partir de esta lectura la obra cobra vida y existe. Por lo tanto, se le devuelve el rol al

lector, como parte integral de la autoría; el espectador se convierte en agente de validación.

6. En el espacio público se construye la identidad de una ciudad; es el lugar de encuentro donde la calle se constituye en la trama de la ciudad propiciando su recorrido y con este, la inscripción de la memoria de sus habitantes que, en su uso, la dotan de identidad. Daniel Pajuelo retrató la ciudad emergente de los 80's y 90's. Como fotógrafo, recorrió sus márgenes; una ciudad en construcción que lo interpela y recoge visualmente el empeño de sus pobladores en esta hazaña por crear una vida en común.
7. El concebir el proyecto LCC bajo la premisa de: “sacar la galería a la calle y que la calle ingrese a la galería” permitió relacionar conceptos erróneos pero establecidos en el imaginario, como “alta cultura” igual a museos y galerías de arte, y “arte urbano” igual a grafitis ilegales, potencializando a su vez el valor de la fotografía como arte y documento. La gestión cultural del proyecto LCC, colocó a disposición del espectador una trama de elementos que facilitaron y democratizaron su lectura por la diversidad de sus presentaciones, en la medida que se usaron los lugares reconocidos tradicionalmente como artísticos, así como el espacio público.
8. El espacio público como lugar de conocimiento y poder: la gestión cultural en *La calle es el cielo* apuntó a favorecer un espacio que permita descubrir, otorgar significado, conocimiento y poder al espectador que visita la muestra, así como a aquellos transeúntes que en su paso por la ciudad encontraron las imágenes que formaron parte del proyecto. Propuso una nueva forma de ver y de acercarnos a la calle; propició puntos de encuentro y un discurso sobre ella que

privilegió la historia de su apropiación, generando de esta manera conocimiento y poder.

9. La propuesta curatorial del proyecto LCC favoreció la lectura y reinterpretación de la fotografía. Desde su concepción, el proyecto LCC planteó poner en diálogo la fotografía de Daniel Pajuelo con otros productos visuales y objetos que, por un lado, contribuyeron a poner en contexto la mirada del fotógrafo y, por otro, a situar las imágenes en la contemporaneidad. De esta manera, la *memorabilia* del fotógrafo (videos, cuadernos de bitácora, documentos y objetos personales colocados en la galería) emplaza las fotografías en el espacio-tiempo de Pajuelo; mientras que los productos visuales (línea gráfica, gigantografías e intervenciones urbanas) posicionan las imágenes en el presente.
10. La implementación del proyecto LCC involucró la convocatoria a múltiples instituciones, colectivos y personas. Las características y objetivos del proyecto demandaron la puesta en práctica de habilidades de negociación basadas en el conocimiento de los agentes involucrados, que permitieron conciliar los intereses y prioridades de cada uno en función del proyecto, de manera tal que se involucraron como aliados. También, la gestión del proyecto requirió una adecuada convocatoria para comprometer a un grupo humano de voluntarios que involucró a estudiantes y colectivos que contribuyeron, no sólo en la implementación sino también en los procesos de diálogo, propiciando la ampliación de las redes de significación de los espectadores.
11. La sistematización del proyecto LCC posibilita su replicabilidad. Esta experiencia de gestión cultural permite generar nuevos proyectos de carácter similar, pensados desde la integración de los espacios de exhibición y teniendo

como eje la fotografía para la construcción de memoria e identidad desde la vida cotidiana de los barrios, posibilitando -a su vez- el “trazado de un mapa” del imaginario cultural e histórico de la ciudad de Lima.

REFERENCIAS

- Alayza, P. P. (2014). “Palabras del Gerente de Cultura: Pedro Pablo Alayza” en *Municipalidad de Lima Metropolitana. Lima Cultural, Una nueva visión, Memoria 2011-2014*, Lima.
- Alfaro, S. (2009) Entrevista a George Yúdice. Diario El Comercio, 4 de enero de 2009. Recuperado de <https://maniobras.wordpress.com/2009/02/11/entrevista-yudice/>
- Arendt, H. (1996) *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arredondo, A (2014) Transcripción del audio de la presentación del libro *La calle es el cielo. La Lima de Daniel Pajuelo*, 15 de abril, Casa O’Higgins, Lima (min. 20:15 a 21:50).
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R., (1987). *La muerte del autor*. El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura, Paidós, Barcelona. Recuperado de <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbarthes.html>
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós Comunicaciones, Barcelona.
- Barthes, R. (2013), entrevista filmada 40 años después de la publicación de *El placer del texto*. Traducción y subtítulos de Francesc Ballesteros Balbastre. Recuperado de <https://youtu.be/9PAUmLcfRzw>
- Beaumont N. (1983). *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (1973) *Pequeña Historia de la fotografía* en Discursos interrumpidos I / Walter Benjamin; prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en Discursos interrumpidos I / Walter Benjamin. [prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre]. Buenos Aires: Taurus.
- Berger, J. (1998) *Apariencias*. Berger, J. y Mohr, J. (1998). *Otra manera de contar*. Murcia: Editorial Mestizo.

Borja, J. y Muxi, Z. (2003). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa. Recuperado de: <https://www.academia.edu/3630914/El-espacio-publico-ciudad-y-ciudadania-jordi-borja>

Bryce Echenique, A. (2005). *Un mundo para Julius* Lima: Peisa .

Carvalho, A. y Funari, P.P. (2012). *Memoria y patrimonio:diversidades e identidades*, Revista Antípoda No 14 . Recuperado de <http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/227/index.php?id=227>

Chion, M. y Ludeña, W. (2005) “Espacios públicos, centralidad y democracia. El Centro Histórico de Lima. Período 1980-2004” en *Urbes. Revista de ciudad, urbanismo y paisaje*. (Año 2 No.2) (pp. 145-169) recuperado de: https://guzlop-editoras.com/web_des/arquit01/pld0470.pdf

Cortés, G. (2006) Tan Cerca y tan lejos: los vaivenes de las políticas culturales en Cortés, G. y Vich, V. editores, *Políticas Culturales, Ensayos crítico*. Lima: IEP Ediciones, INC.

De la Torre Amerighi, I. (2014). “El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista” En: *Revista Historia Autónoma Dialnet*, (4),(pp. 57-172) . Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=368709>

Del Valle, A. (2012) “Herman Schwarz: Al ras del suelo, la imagen documental” en Schwarz, H. (2012). *Herman Schwarz: Al ras del suelo, la imagen documental*. Lima: ICPNA.

Días Laranjeira, M. (2010) *El sistema del archivo según Foucault*. Recuperado de <http://interartive.org/2010/07/foucault-archive/>

Días Pereira, M. (2010). “El sistema del archivo según Foucault” en *Interartive*. Recuperado de: <http://interartive.org/2010/07/foucault-archive/>.

Dubois, P. (2015) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca.

Eco U. (1992) *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Freund, G. (1976) *La fotografía como documento social* Barcelona: Gustavo Gili.

Faulkner, W. & Zalamea, J. (1962). *Requiem para una mujer*. Buenos Aires: Emecé.

Foucault, M. (1976) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI .

Gielen, P. (2014). *Creatividad y otros fundamentalismos*. Madrid: Brumaría.

Geertz, C. (2006). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Giménez, G. (2004): “Introducción al estudio de las identidades urbanas”, en conferencia Seminario Permanente de Estudios sobre la Ciudad, UNAM, México. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/747/74702202.pdf>

Giménez, G. (2012) *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Recuperado de <http://medioexpresivoscampos.org/wp-content/uplo/2012/04/LA-CULTURA-COMO-IDENTIDAD-Y-LA-IDENTIDAD-COMO-CULTURA1.pdf>

Gonzales Carré, E. y Guerra, D. (2007) *Manual de gestión Cultural para Promotores y Gestores*. Lima: Inst. Riva-Agüero, Lluvia editores.

Gunthert, A. y Poivert, M. (2009) *El arte de la fotografía: de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunweg.

Habermas, J. (1994) *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: G. Gili.

Halbwachs, M. (1968) *Memoria Colectiva y Memoria Histórica*, (traduc. Lasén Díaz, A.) Revista de Investigación Social (REIS) No. 69, En/Mar 1995, pp.209-219. Recuperado de http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf

Hall, S. (ed.) (1997) *Representation: Cultural and Signifying Practices*. Cap 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas. Londres; Sage Publications. Recuperado de http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf

Heredia Herrera, A. (2007) *¿Qué es un archivo?* Gijón: Ediciones Trea.

Herranz, J K. & Basabe, N. (1999) Identidad nacional, ideología política y memoria colectiva. *Psicología política* no. 18. Universidad del País Vasco UP/EHU. Recuperado de <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N18-3.pdf>

Hinojosa, G. (18 de marzo 2012) *Pescador de Instantes*. *Diario La República*.

Krase, A. (2008) *Eugène Atget: Paris*, Köln: Taschen.

Isava, L.M. (2009) “Breve introducción a los artefactos culturales” *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Recuperado de

http://www.academia.edu/12322300/Breve_introducci%C3%B3n_a_los_artefactos_culturales

Jeftanovic, A. (2015) artículo publicado en Diario El Comercio, Lima, p C2, 24 enero, luego del fallecimiento del artista y escritor chileno Pedro Lemebel.

Joly, M. (2012) *La imagen fija*. Buenos Aires: La marca.

Lama, L. (1986), “El lente del «Chino»”, en Domínguez Hernández, C. (1999) *Los peruanos*. Lima: América Leasing.

Lefebvre, H (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Legaspi, A. (director) (2012). *Crónicas Visuales. Fotografía de Daniel Pajuelo* [Película]. Perú: Grupo Chaski. Recuperado de: <https://vimeo.com/228864751> (min: 04:50-0:5:11)

Leiva, G. (2008) “Una luciérnaga ilumina mi corazón: Lucho Prieto y las filiaciones de autor” en *Terceras Jornadas sobre fotografía. Tema: El Autor*, pp.19-21 Montevideo: Centro Municipal de Fotografía. Recuperado de <https://issuu.com/cmdf/docs/memorias-terceras-jornadas-sobre-fotografia-cmdf>

Lemagny, J.C. y Rouille, A. (1988) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.

Leonardini, N. (2012). “Trayectoria fotográfica de un gran maestro” en Pacheco, O (2012). *Conductas Urbanas. Fotografía testimonial*. Lima: ICPNA.

Macera, P. (1981) “¿Esto somos?”, en Domínguez Hernández, C. (1999). *Los peruanos*. Lima: América Leasing.

Macera, P. en Pacheco, O. (2012). *Conductas Urbanas. Fotografía testimonial*. Lima: ICPNA.

Majluf, N. (1997) *Documentos 1960-1990: tres décadas de fotografía en el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Manning, M., Moschovakis A., Kirsch A. y Hofer, J. (2009) *Una unión imperfecta: cuatro poetas estadounidenses*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/una-union-imperfecta-cuatro-poetas-estadounidenses>

Maraña, M. (2010) *Cultura y desarrollo. Evolución y perspectivas*, UNESCO Extea, Cuadernos de trabajo No. 1. Recuperado de http://www.unescoetxea.org/dokumentuak/Cultura_desarrollo.pdf

Mariscal Orozco, J. L. (2006) “Formación y capacitación de los gestores culturales” En: *Apertura Revista de innovación educativa*. (Año 6, núm. 4) (pp. 56-73). Biblioteca UDG Virtual. <http://www.udgvirtual.udg.mx/apertura/index.php/apertura4/article/view/70>

Martinell, A. (2012) Cómo aporta la cultura al desarrollo?, *Seminario de Políticas Culturales ¿Por qué y para qué invertir en cultura?* Universidad de los Andes, Colombia. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tC0M2V4583U>

Matos Mar, J. (2004) *Desborde Popular y Crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Matos Mar, J. (2012) *Perú: Estado Desbordado y Sociedad Nacional Emergente* Lima: Universidad Ricardo Palma.

Meneses Rivas, M. (1974). *La formación de las barriadas en Lima metropolitana 1945-1973* Lima: UNMSM.

Montaner, JM. (1987). “Tony Garnier: la anticipación de la ciudad industrial”. *Annals d'architecture*, 1987, núm. (4), 85. Recuperado de <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/1272/Tony%20Garnier.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mraz, J. (2015). “Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana” en *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo: CDF Ediciones.

Oliveras, E. (2013) *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires: Planeta .

Pacheco. J.E. (1983) Carta a George B. Moore en defensa del anonimato en *Los trabajos del mar* Recuperado de encontrado en Camacho, V. <http://epistolarioincompleto.blogspot.pe/2009/02/carta-george-b-moore-en-defensa-del.html>

Pacheco, O. (2012) *Conductas Urbanas. Fotografía testimonial*. Lima: ICPNA.

Pastor, S. (2011) Transcripción entrevista de octubre a Esperanza Gambirazio.

Pastor, S. (2011a) Transcripción entrevista de octubre a Isaías Pajuelo.

Pastor, S. (2011b) Transcripción entrevista de noviembre a Thomas Müller.

Pastor, S. (2011c) Transcripción entrevista de diciembre a Mayu Mohanna.

Pastor, S. (2012) Transcripción de entrevista de enero a Raúl Méndez.

Pastor, S. (2012a) Transcripción de entrevista de febrero a Kike Cúneo.

Pastor, S. (2012b) Transcripción de entrevista de febrero a Alfredo Márquez.

Pastor, S. y Colunge, A. (2012). *La fotografía de Daniel Pajuelo: los ojos puestos en el espacio público* Entrevista en LAMULA.PE. Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2012/03/27/la-fotografia-de-daniel-pajuelo-los-ojos-puestos-en-el-espacio-publico/harrylee66/>

Pastor, S. (octubre, 2013) *Caminando la calle con la mirada de Daniel Pajuelo* Trabajo presentado en Seminario Internacional Sensibilidad de Frontera. Comunicación y voces populares. Departamento de Comunicaciones de la PUCP, Lima, Perú .

Pastor, S. y Colunge, A. (2013). “La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo” *Catálogo de la Bienal de Fotografía de Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima (Inédito).

Pastor, S. y Trigoso, R. (2014) *La Calle es el Cielo. La Lima de Daniel Pajuelo* Lima: PUCP.

Pastor S. y Trigoso, R. (2014 a) *Llamando a las puertas del cielo. Narrar la ciudad en imágenes*, Ponencia Congreso Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación ALAIC, Lima.

Pastor, S. (2019) Transcripción de entrevista del 6 de febrero, a Pedro Pablo Alayza.

Peralta, J. (2007) “Lo que la Bienal de Lima se llevó. Balance a cinco años de su desactivación” en Revista *Illapa* (Núm. 4). Recuperado de <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1139>

Rázuri, J. (1993) *Lima Hoy. Ensayo Fotográfico*, tesis para optar el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Lima.

Rázuri, J. (2001) *Lima Hoy* en World Press Photo (eds.) Amsterdam, ISBN 90-6832-509-4.

Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española*. 22a ed. Madrid: Espasa Calpe. Recuperado de <https://dle.rae.es/?w=diccionario>

- Reátegui, F. (2005) *José Matos Mar, Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República, 2004. Vitrina editorial. PUCP. Recuperado de <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Desborde%20popular%20y%20crisis%20de%20estado.pdf>
- Rivas Herrera, P. (2007), *Lo que el viento nos trajo*. Ponencia en el 1er Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural en América Latina. Convenio Andrés Bello en el mes de marzo. Quito, Ecuador.
- Romero, R. (2006) *¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuestas para un debate abierto*, Lima: PNUD-UNESCO.
- Roubert, P-L, (2009) *La generación del daguerrotipo* en Gunthert, A. y Poivert, M, *El arte de la fotografía: de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg.
- Sontag, S. (1981) *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.
- Sontag, S. (2003) *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Sougez, M. L. (1996) *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Tagg, J. (2005) *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Thorndike, G. (1999) “Aparentemente una ausencia”, en Domínguez Hernández, C. (1999), *Los peruanos*. Lima: América Leasing.
- Trigoso, R. (2010) Transcripción de entrevista a Javier Torres para tesis de maestría “Hecho en el Perú. La construcción en un contexto global. El caso de La Tarumba” Lima.
- UNESCO (1982) *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*, México D.F. Recuperado de http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- UNMSM (s.f) “Biografía de Abraham Valdelomar” En *Personajes ilustres*. Recuperado de <http://www.unmsm.edu.pe/ilustres/biografia/75>
- Vega Centeno, P, (2014) Transcripción del audio de la presentación del libro *La calle es el cielo. La Lima de Daniel Pajuelo*, 15 de abril, Casa O’Higgins, Lima.

Vila-Matas, E. (s.f.). “La muerte del autor. Roland Barthes”. En *La vida de los otros*
Recuperado de <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbarthes.html>

Vich, V. (2006) “Gestionar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural” en Cortés, G. y Vich, V. editores, *Políticas Culturales, Ensayos críticos*. Lima IEP Ediciones e INC. pp. 45-70.

Villacorta, J. (2014) Transcripción del audio de la presentación del libro *La calle es el cielo. La Lima de Daniel Pajuelo*, 15 de abril, Casa O’Higgins, Lima.

Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

ANEXOS

ANEXO 1

Enlaces a plataformas digitales y otros sitios virtuales vinculados con el proyecto LCC.

Enlace a libro “La calle es el cielo. La Lima de Daniel Pajuelo” en Issuu

https://issuu.com/lceec/docs/lceec_completo_06_agosto_baja

Documental *Crónicas Visuales*. Realización: Alejandro Legaspi, Grupo Chaski.

<https://vimeo.com/228864751>

Video de entrevistas a Raúl Montañez y Kike Cuneo sobre Daniel Pajuelo

<https://www.youtube.com/watch?v=tCmpy6elt-Q>

videoclip Mural de Marco Sueño. Realización: Dana Bonilla

https://vimeo.com/50729979#comment_15842143

Programa periodístico de Beto Ortiz

<https://www.youtube.com/watch?v=qZd5FQO6RrA>

Reportaje Lamula . Lee Torres

<https://www.youtube.com/watch?v=N3qSWM8mD9w>

Entrevista a curadores hecha por el Departamento de Comunicaciones de la PUCP

<https://www.youtube.com/watch?v=cqZnfJESaBQ&feature=youtu.be>

Entrevistas a Ivonne Lima, Jesús Félix Díaz, *Poloverde* y Leandra Cuba, *La Koneko* sobre sus intervenciones urbanas inspiradas en la obra de Daniel Pajuelo

https://www.youtube.com/watch?v=6JqRHeL_0MEEnl

ANEXO 2

Memoria de las actividades realizadas para la exposición

Gestión del proyecto y producción de las actividades

Para una mejor lectura de este acápite se propone narrar el proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo* desde dos perspectivas: la primera compone un relato de cómo se gestionó en función de las asociaciones estratégicas logradas y su búsqueda de recursos y la segunda relata las actividades que se realizaron en función del circuito que se estableció para la exposición, de su difusión y del impacto producido

De cómo se gestionó el proyecto

En relación a la gestión de la búsqueda de dinero, como se mencionó anteriormente, el equipo de producción se planteó desde un inicio la necesidad de contactar a una profesional especializada en la búsqueda de recursos económicos para proyectos culturales⁴⁶. Su experiencia en la captación de recursos y canjes para el festival de Cine de Lima y su certeza en conseguir por los menos, veinte mil soles en auspicios y otro tanto en canjes, permitió que las productoras se concentraran en la organización de las actividades y volcaran su confianza en la especialista. Luego de cuatro meses de gestiones infructuosas en 21 empresas comerciales,⁴⁷ 8 instituciones privadas sin fines de lucro,⁴⁸ y 3 entidades del estado,⁴⁹ se decidió prescindir de la profesional y se informó al rectorado de las gestiones realizadas y de la imposibilidad de cumplir con el compromiso de reducir con auspicios y canjes al 50% el aporte económico de la Universidad Católica.



⁴⁶ Karen Tennison

⁴⁷ Amanco, Ajegroup, BBVA Banco Continental, Sony, Promart, Distribuidora Yichang, Productos Braedt, Ace Maestro, Kimberly Clark, Foto Digital, Hiraoka, Banco HSBC, Interbank, Mibanco, Nestlé, Bata, Faber Castell, Hatunsol, Cementos Lima, Aceros Arequipa, Inca Kola.

⁴⁸ Embajada de Alemania, Embajada de Finlandia, Fundación Mario Testino, Asociación de Egresados y Graduados PUCP, Unión Europea, Fundación Backus, Fundación Romero, Fundación Avina.

⁴⁹ Petróperú, Reniec, Ministerio de Cultura.

La gestión del proyecto en relación a las asociaciones estratégicas establecidas tuvo un desarrollo particular en cada una de ellas.

La Bienal, la Municipalidad Metropolitana de Lima y el Centro de la Imagen

La vinculación que se tuvo con la I Bienal de Fotografía de Lima y sus instituciones promotoras abarcó diversos niveles de gestión y participación. El equipo curatorial y de producción buscó permanentemente optimizar la relación para aprovechar las posibilidades que ofrecía la misma Bienal, así como cada una de las instituciones organizadores del evento: la Municipalidad de Lima y el Centro de la Imagen. A su vez, se estaba en pleno conocimiento de las dificultades presupuestales de la propia Bienal y de las urgencias económicas de otros proyectos de exposición que participarían en ella. Asimismo, se era consciente de las prioridades de la Municipalidad de Lima en relación a la carga de compromisos asumidos en todas las áreas de su gestión. La I Bienal de Fotografía de Lima era una actividad más dentro de todos los proyectos y responsabilidades que la Municipalidad tenía para con la ciudad.

La Bienal, a través de su curador principal Gustavo Buntinx, ofreció el apoyo en las fases de investigación y difusión de la exposición a través del trabajo voluntario de estudiantes del Centro de la Imagen y de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Asimismo, invitaron a los curadores Susana Pastor y Ángel Colunge a presentar ensayos sobre el Proyecto LCC en, *Más allá del Documento. Coloquio Internacional de la Bienal de Fotografía de Lima*⁵⁰, y para el catálogo que se publicaría al finalizar la Bienal⁵¹.

La Municipalidad Metropolitana de Lima y El Centro de la Imagen, como organizadores de la Bienal y socios naturales en el Proyecto LCC, pusieron a disposición del equipo de producción los recursos humanos y materiales que estuvieron a su alcance. Como el proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo* tenía un apoyo económico importante por parte de la PUCP la Bienal destinó sus recursos económicos a otras exposiciones que no contaban con ello, pero sí se pudo contar apoyo a nivel de gestión administrativa.

A través de PROLIMA⁵² se consiguieron los permisos municipales y de los propietarios de locales comerciales para intervenir paredes y fachadas de las cuadras 4 y 5 de Jirón De La Unión y Barrios Altos.

⁵⁰ Se presentó la ponencia “La recuperación y difusión de la memoria colectiva a través de la fotografía documental: el caso del fotógrafo Daniel Pajuelo”, en la mesa: Documentar los Márgenes: Experiencias de Fotoperiodismo en Perú y Chile.

⁵¹ El cual tuvo varios retrasos en su edición para que finalmente con el cambio de gestión edilicia en enero del 2015, se desestimara su publicación

⁵² PROLIMA, Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima quien autoriza la colocación y pegado de materiales en el Centro Histórico, estaba en ese entonces bajo la gerencia del arquitecto José Rodríguez.

La Dirección de Servicios a la Ciudad,⁵³ proporcionó una carta de presentación para avalar el trabajo frente a los propietarios de los locales en el Jirón De La Unión; asimismo los andamios para la instalación y desinstalación de las gigantografías. La desinstalación se realizó en diferentes momentos durante 15 meses, a pedido de los propietarios de los locales donde se exhibían las imágenes⁵⁴.

Por otro lado, el Centro de la Imagen, a través de su Área de Servicios Profesionales, realizó descuentos importantes en los servicios de impresión de las fotografías que se exhibirían en la Casa O'Higgins.⁵⁵ Esto permitió una importante reducción en el presupuesto de la exposición. Asimismo, incentivó el trabajo voluntario de sus estudiantes y uno de ellos⁵⁶ trabajó con los curadores en la fase de investigación, como asistente de cámara en la grabación de las entrevistas que se exhibieron en la Casa O'Higgins y en la transcripción de las mismas.

Ministerio de Cultura

Como parte de la estrategia de alianza con el sector público, se acudió al Ministerio de Cultura solicitando un auspicio. Luego de la gestión con diferentes unidades del ministerio, el proyecto LCC fue honrado con un auspicio nominal otorgado por la Dirección de Artes y Acceso a la Cultura al considerar la exposición *La Calle es el Cielo, Fotografía de Daniel Pajuelo*, un proyecto de carácter cultural.⁵⁷

Distrito de El Agustino

Como se ha mencionado anteriormente, durante la generación del proyecto resultaba fundamental la asociación estratégica con la Municipalidad de El Agustino ya que éste incluía no solo el involucramiento de la población e instituciones civiles sino también el apoyo logístico del municipio, el uso de locales como el recientemente inaugurado Boulevard de la Cultura,⁵⁸ el permiso para intervenir los muros del distrito pertenecientes a personas naturales, empresas comerciales y colegios estatales ubicados en la Av. Riva Agüero y el apoyo para el pintado de los mismos⁵⁹, la difusión del evento a través de sus oficinas de prensa así como el apoyo en seguridad a través de su personal de Serenazgo, entre otros.

⁵³ Bajo la dirección del arquitecto Arnold Millet y la jefa de Muralización y Ambiente, Alexandra Palomino.

⁵⁴ El compromiso inicial con PROLIMA fue retirarlos al finalizar la Bienal, pero los propietarios de los locales comerciales reconocieron que las imágenes eran un atractivo para motivar el ingreso a sus locales y no querían que se retiraran.

⁵⁵ Impresiones en papel de algodón con tintas al carbón.

⁵⁶ Sebastián Enríquez

⁵⁷ La gestión se inició en diciembre del 2011 estando el Dr. Luis Peirano como ministro y se culminó en febrero del 2012, habiendo asumido el cargo de ministra la Sra. Susana Baca.

⁵⁸ Y que al municipio le faltaban aún, adecuar los espacios que nos ofrecían.

⁵⁹ El municipio ofrecía colocar la base de pintura blanca pero no entendía la importancia de usar una pintura de buena calidad para que la obra de los artistas urbanos no se desprendiera en corto tiempo por uso de una pintura de base de mala calidad.

Se inició la gestión tomando contacto con el Jefe de Educación y Cultura⁶⁰ del municipio, quien recomendó escribir directamente al alcalde de ese entonces, Víctor Salcedo Ríos, para comprometerlo como socio estratégico. La reacción inicial a participar del proyecto fue positiva, pero la falta de líneas definidas para la gestión cultural en el distrito hizo que el equipo de producción no tuviera claro a qué unidades debía acercarse para iniciar la ejecución de las tareas que demandaba el proyecto y que el alcalde, de palabra, se mostraba muy interesado en apoyar. Las diferencias políticas entre los alcaldes gobernantes de Lima y El Agustino fueron factores que también influyeron para que el alcalde de El Agustino no tomara una posición definida⁶¹ frente a la I Bienal de Fotografía de Lima, evento que involucraba a toda la ciudad de Lima, pero no necesariamente a los alcaldes de todos los distritos⁶². En el mes de octubre del 2011 se pidió la cita con el alcalde Salcedo Ríos; 1 mes después el Gerente de Desarrollo Humano⁶³ recibió al equipo de producción del Proyecto LCC y manifestó interés, pero 2 meses después dejó el cargo y debieron reiniciarse las gestiones. En enero del 2012 designaron como intermediario al Gerente de Desarrollo Urbano y finalmente a la responsable de la Subgerencia de la Mujer y Desarrollo Social⁶⁴ quien se identificó personalmente con el proyecto y tuvo las mejores intenciones, aunque no fue fácil ya que no contaba con presupuesto y los recursos logísticos que ofrecía a tiempo completo, en realidad los debía compartir con las demás unidades del municipio⁶⁵. A pesar de ello, su buena disposición con el Proyecto LCC, con el personal al interior del municipio y su capacidad ejecutiva, permitieron que las actividades se realizaran exitosamente, aunque se tuviera que dedicar muchas horas más de lo programado para las coordinaciones. La experiencia de trabajo entre el equipo del Proyecto LCC, (es decir, docentes y profesionales acostumbrados a realizar eventos culturales en el marco del campus universitario), con el personal del municipio (es decir, trabajadores del sector público acostumbrados a tiempos laxos, a acuerdos inciertos e innumerables imprevistos), permitió un enriquecimiento entre ambas partes; enriquecimiento a nivel de gestión administrativa y a nivel de relaciones humanas.

⁶⁰ Raúl Méndez, quien coincidentemente había sido amigo de Daniel Pajuelo y quien lo invitó a participar en el taller piloto de fotografía en El Agustino en 1986.

⁶¹ Reconoció que el proyecto era interesante para su distrito, pero tardó varias semanas en designar la persona indicada como interlocutor nuestro.

⁶² Para nosotros, una muestra de ello fue su ausencia el día de la inauguración de la exposición y realización del concierto en el Boulevard de la Cultura., actividad que reunió a más de 300 personas entre vecinos, alumnos PUCP y equipo de producción

⁶³ Fernando Ortiz

⁶⁴ Susana Alvarado

⁶⁵ Es difícil olvidar las anécdotas de los andamios para el artista El *Decertor* o la escalera para los artistas Entes y *Pésimo*, pedidas con una semana de anticipación para que pudieran pintar las partes altas de sus murales y que estos implementos llegaran entre 24 y 48 horas después de la hora acordada. O el alquiler del escenario para el concierto de inauguración que después de horas de sustentación para convencerlos de la necesidad de un estrado con dimensiones adecuadas y coincidir en la importancia de la seguridad de las personas que estarían en el estrado, llegara el día del concierto y viéramos cómo se instalaba un escenario con la mitad de las dimensiones acordadas.

En el interés del Proyecto LCC de trabajar también con grupos organizados de la sociedad civil en El Agustino se tomó contacto con la Escuela de Formación Juvenil Pepo Olmos de la Parroquia La Virgen de Nazareth, con la ONG SEA, Servicios Educativos El Agustino, y con el Grupo Cultural Agustinazo Perú.

Los jóvenes voluntarios de la Escuela Pepo Olmos⁶⁶ trabajaron desde un inicio y conjuntamente con los estudiantes voluntarios de la PUCP, en las distintas etapas del proceso: en la actividad de selección de fotos que irían en los muros del distrito y en la difusión del mismo, en el acompañamiento a los artistas urbanos durante sus intervenciones plásticas en los muros de la Av. Riva Agüero, así como en la difusión del concierto de inauguración.⁶⁷ Su labor como facilitadores y habitantes de El Agustino que vivieron día a día la experiencia de participar como testigos y protagonistas de actividades culturales vinculadas directamente con la historia de su distrito, permitieron una serie de reacciones que redundaron en el fortalecimiento de sus identidades individuales y ciudadanas. Cabe mencionar el comentario de Karoll Quispe, voluntaria de la Escuela Pepo Olmos y vecina del mural que hiciera Elliot Túpac en la cuadra 5 de la Av. Riva Agüero, *“con este mural mi calle se ha embellecido, ¡gracias!”*.

La ONG SEA Servicios Educativos El Agustino, apoyó en la concepción y difusión del evento organizado para los vecinos con el objetivo de seleccionar las imágenes que irían en los muros del distrito. Convocó a los Comités Vecinales de Comerciantes y Comités de Madres para las coordinaciones previas del evento. Apoyó en el multicopiado de volantes que convocaban a la actividad y en facilitar la comunicación con el párroco de la Parroquia Jesús de Nazareth para proporcionar un espacio donde se realizaría la actividad. Por otro lado, propuso la conformación de escuadras de vigilancia para proteger los murales una vez que estuvieran intervenidos artísticamente⁶⁸.

El Grupo Agustinazo Perú trabajó conjuntamente con el equipo de producción en la organización del concierto de inauguración. Su vinculación histórica con el municipio y el conocimiento de las prácticas municipales en la realización de este tipo de eventos previno a la ejecución del proyecto, de mayores imprevistos. Asimismo, fue el nexo para invitar a participar a las bandas musicales residentes en El Agustino. Finalmente, aportaron en la optimización del presupuesto general al sugerir proveedores residentes en el distrito para la confección y estampado de un lote extra de polos publicitarios de la exposición. Esta sugerencia junto con todas las actividades que se relacionaron al montaje de la exposición e

⁶⁶ Cuyo líder era el joven catequista Milán González

⁶⁷ Para optimizar la coordinación y difusión de los eventos en los cuales colaboraron los voluntarios se creó el grupo cerrado “Voluntariado La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo” en Facebook, <https://www.facebook.com/groups/101606913298041/?fref=ts> (revisado en enero del 2015)

⁶⁸ Esta iniciativa no llegó a realizarse y las gigantografías ubicadas en los muros de los colegios o al alcance de jóvenes transeúntes duraron pocas horas antes de ser rasgados o mutilados.

inauguración con concierto, permitieron crear un conjunto de relaciones económicas y sociales que redundaron finalmente en el desarrollo del distrito.

Barrios Altos

El proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo* al plantearse la idea de incluir en la propuesta curatorial intervenciones artísticas en la zona Barrios Altos, respondiendo al imaginario del circuito que realizaba Pajuelo en su camino a pie hacia El Agustino, tuvo dos opciones: intervenir el Jirón Junín o el Jirón Ancash. La opción del Jirón Junín incluía colocar imágenes de Pajuelo en las rejas⁶⁹ de la Plaza Bolívar, aledaña al Congreso de la República, en la Plaza Italia y en el Museo de la Policía, todos, en Jirón Junín. Al no obtener auspicios del Congreso para la impresión e instalación de las gigantografías, se decidió concentrar el esfuerzo de Barrios Altos en el Museo y la Plaza. El gestor cultural y director del Museo de la Policía, Gabriel Calderón⁷⁰, era el más entusiasmado con el proyecto ya que es muy consciente de la importancia de eventos culturales con estas características en zonas populosas como Barrios Altos que, a principios del siglo XX era considerada la zona más exclusiva de la ciudad, pero hoy, tiene altos índices de pobreza y delincuencia siendo considerado uno de los barrios más peligrosos del Centro Histórico. La propuesta llevó a la vinculación con la comisaría del sector y su comisario quien, paralelamente a Calderón, venía trabajando con las madres de familia de los comités vecinales, en aras de disminuir la delincuencia e incentivar el desarrollo cultural de la zona. La propuesta de vinculación con la Comisaría San Andrés incluía realizar, al igual que en El Agustino, una actividad que les permitiera a los vecinos seleccionar qué fotos iban a querer en el frontis y paredes laterales del Museo así como en la exposición que estaría en paneles rodantes sobre la Plaza Italia y protegidos por el personal del Museo. Por factores ajenos a la voluntad del equipo de producción y a la del director del museo, se tuvo que renunciar a esa locación⁷¹.

Luego de renunciar al circuito por el Jirón Junín, se propuso a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) participar en el Proyecto LCC con una intervención en el frontis de la Escuela, ubicada también en Barrios Altos, pero en el Jirón Ancash. Guillermo Cortés Carcelén, quien fuera profesor de la curadora en la Maestría de Gestión Cultural y Desarrollo de la UNMSM y director de la Escuela en ese entonces, se identificó con el proyecto y motivó la participación del alumnado con el apoyo del Centro Cultural de Bellas Artes, para que se intervinieran artísticamente el frontis y las paredes

⁶⁹ Las rejas de los Jardines de Luxemburgo en París o del Bosque de Chapultepec en Ciudad de México, han sido aprovechadas para instalar exposiciones itinerantes y, en el caso de México, debido al impacto positivo, las muestras se han renovado permanentemente desde el 2002 tomando el espacio el nombre de “La Galería Abierta de las Rejas de Chapultepec” <https://www.fundacionunam.org.mx/arte-y-cultura/las-rejas-de-chapultepec/> y <http://noticieros.televisa.com/mexico-df/1411/rejas-chapultepec-estrenan-exposicion-fotografica/> (revisado el enero del 2015).

⁷⁰ Gabriel Calderón es también profesor y colega en la Facultad de Comunicaciones de la PUCP.

⁷¹ La Municipalidad Metropolitana de Lima demoró el trabajo de recuperación arquitectónica de la mencionada Plaza obligando a los curadores a renunciar a dicha locación.

laterales⁷² de la Escuela. Luego de evaluar conjuntamente entre el equipo de producción, la representante del Centro Cultural,⁷³ los jóvenes artistas⁷⁴ y profesionales especialistas en patrimonio arquitectónico, sobre las viabilidades logísticas, económicas y patrimoniales de las propuestas presentadas, se optó por trabajar con pintura y papel en las paredes medianeras de la Escuela y, con papel y engrudo, en planchas de triplay anexadas a los ladrillos caravista que conforman el frontis, para no dañar el edificio ya que es considerado patrimonio arquitectónico.⁷⁵ Los alumnos artistas, autores de la propuesta fueron: Ana Cecilia Carrasco, Carol Bustamante, Hernán Espinoza, Jim Marcelo Santiago, Jorge Meléndez, Karol Erick Narciso, Luis Antonio Torres, Marycarmen Quispe, Orestes Bermúdez, Roberto Mendoza, Robert Zapata y Yalo Arellano.

Las autoridades y los alumnos de la Escuela, conocedores de su zona, a diferencia del equipo de producción con un conocimiento superficial sobre la vida cotidiana de las calles que rodean a la Escuela, resaltaron el impacto que produciría la exposición e intervenciones plásticas en la zona ya que sus calles tienen un alto índice de transeúntes por los mismos estudiantes de la Escuela y por ser zona comercial y escolar.⁷⁶ Los curadores apostaban por que la intervención de las calles ibas a involucrar a la gente que vivía, transitaba y estudiaba en estos espacios. “Queríamos compartir para reencontrar a los mismos personajes que habían sido fotografiados, pero en una dimensión secular, fuera del aura canonizante de la galería y el prejuicio que puede causar su estatus”.⁷⁷

Los artistas urbanos

El equipo curatorial y de producción del proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo*, en su propósito de diluir los prejuicios que existen entre el arte realizado para exhibirse en la galería y el arte producido para exhibirse en las calles; es decir, el vincular el arte urbano contemporáneo con la mirada, igual de contemporánea de Pajuelo, invitó a un conjunto de artistas plásticos para que, a partir de las fotografías de Pajuelo hicieran nuevas reinterpretaciones de la ciudad y las exhibieran a través de las técnicas del *colagge*, el grafiti y la pintura, en diversos muros del distrito de El Agustino.

⁷² En el Jirón Ancash y su calle lateral, Jr. Andahuaylas

⁷³ Fabiola Figueroa Cárdenas, Directora de Promoción Cultural del Centro Cultural de Bellas Artes

⁷⁴ De la convocatoria inicial resultaron doce los estudiantes que se comprometieron hasta el final.

⁷⁵ Al consultar al arquitecto José Hayakawa, especialista en patrimonio arquitectónico y profesor nuestro en la maestría, nos advirtió del riesgo inminente al trabajar directamente sobre los ladrillos que componen el frontis. Hayakawa escribió “te refieres a la obra de Manuel Piqueras Cotoquí que se complementa con la portada, obra clave del Neo-peruano en el país. La fachada está compuesta de este ladrillo caravista, (...) y por ende cualquier revestimiento le resulta impropio y altera todo el sentido y la esencia de dicha obra arquitectónica. (...) Igual entiendo que hablamos de una intervención temporal, pero es que al ser el ladrillo un material poroso puede absorber los componentes químicos del engrudo mezclado con el papel, especialmente los orgánicos” (mail personal enviado el 23 de enero del 2012)

⁷⁶ A propósito de la inauguración de la exposición en ENSABAP Fabiola Figueroa escribía “- ¿A qué hora estamos pensando inaugurar el viernes 23? Habíamos hablado del medio día, pero sería mejor un poco más temprano (...). Me encantaría invitar a los colegios vecinos. ¿les parece las 11m? (mail personal enviado el 15 de marzo del 2012)

⁷⁷ Pastor y Colunge, 2014, texto para catálogo

Durante 3 meses buscaron a dichos artistas y convocaron a más de 25 creadores, entre los cuales se encontraban artistas urbanos reconocidos en el medio, egresados y profesores de la Facultad de Arte de la PUCP y artistas plásticos, que en su juventud fueron amigos de Pajuelo. Asimismo, se buscaron artistas oriundos del distrito de El Agustino que pudieran unirse al proyecto, pero no se tuvo éxito. Un total de 14 artistas se comprometieron con el proyecto y asumieron, de manera individual o colectiva, un mural en la Av. Riva Agüero, en el Boulevard de la Cultura o en Puente Nuevo. Los artistas que participaron fueron: Raf, Wa, Elliot Túpac con Guache y Charquipunk, Conrad Flores, El Decertor, Entes y Pésimo, Ivonne Lima⁷⁸, Marco Sueño⁷⁹, Giuseppe de Bernardi, y Polo Verde y La Koneko.

Estos artistas, pertenecientes a la corriente denominada *Street Art Project*, y conocidos con el apelativo de “artistas urbanos” o “artistas visuales”, han ido ganando prestigio en diferentes espacios culturales y hoy son cada vez más solicitados para intervenir en propuestas culturales organizadas por el sector público y el sector privado además de las propuestas presentadas como iniciativa personal. A pesar de contar con poco tiempo, los artistas se identificaron con el proyecto, asumieron el rol de socios estratégicos participando de manera voluntaria y gratuita. Esta asociación permitió al equipo curatorial y de producción cumplir con los objetivos a la vez de generar nuevos procesos de interacción social y cultural. Diversos grupos humanos, cada uno de ellos con sus propias identidades individuales y colectivas, trabajarían conjuntamente coincidiendo en el reconocimiento del fotógrafo Daniel Pajuelo como un autor capaz de reflejar en sus imágenes y en su reinterpretación, la cultura de Lima en permanente desarrollo y, por tanto, el desarrollo de cada uno de sus habitantes y el desarrollo cultural de la ciudad.

La Universidad

Como se ha mencionado anteriormente, al ser la Pontificia Universidad Católica del Perú, la institución convocada para participar en la Bienal y ser una entidad organizada con unidades independientes, el equipo de producción asumió a dichas unidades como posibles socios estratégicos ya que éstas trabajan muchas veces con presupuestos y recursos autónomos. Inclusive, algunas de ellas son susceptibles de generar recursos propios. Las unidades vinculadas por naturaleza, al proyecto, fueron el Departamento Académico de Comunicaciones y la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. El Departamento, por ser los curadores Susana Pastor y Ángel Colunge, docentes que pertenecen a dicha unidad, y la Facultad, por ser la unidad responsable de la custodia del Archivo Daniel Pajuelo/PUCP y por ser la entidad cuya razón de ser es dar una formación integral a los alumnos “atendiendo por igual tanto al desarrollo científico y tecnológico como a

⁷⁸ Cabe resaltar la participación de Ivonne Lima, artista plástica y profesora en la Facultad de Artes de la PUCP, quien se propuso voluntariamente ya que había varios vínculos que la unían al proyecto. Ivonne fue compañera de la curadora en la maestría de Gestión Cultural, vive en El Agustino y conoció a Daniel en su juventud.

⁷⁹ Por la complejidad y las dimensiones del mural que asumió Marco Sueño, ubicado en uno de los lados del Puente Nuevo, trabajó con el apoyo de cinco personas además de los estudiantes voluntarios.

la sensibilización artística y cultural.”⁸⁰ El proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo* sería una actividad irreplicable para poder desarrollar estas sensibilidades en los alumnos y por ello se consideraba fundamental convocarlos para hacerlos partícipes de una experiencia, quizá, única en sus vidas. Asimismo, la Facultad cuenta con infraestructura y recursos humanos y materiales que serían de gran utilidad para el éxito del proyecto.

Como los presupuestos de las unidades académicas mencionadas no están en la capacidad de financiar al 100% proyectos de la envergadura como el que la presente tesis analiza⁸¹, se acudió al Rectorado para solicitar apoyo de sus fondos para proyectos especiales. Asimismo, se solicitó la cesión de la Casa O’Higgins y el acondicionamiento de sus espacios y luminarias para el montaje de la exposición que se realizaría en el segundo piso de la casa. Se acudió también a la Dirección Académica de Responsabilidad Social, DARS, que, como unidad encargada de promover iniciativas de responsabilidad social universitaria además de diseñarlas y realizarlas, estaba en sus posibilidades el apoyo económico del proyecto en mención. Finalmente, y motivados por la DARS el equipo de producción propuso a la Asociación de Egresados y Graduados organizar una actividad de micro mecenazgo (*crownfunding*) convocando a sus miembros a la colaboración económica, pero la propuesta fue desestimada por la directiva de la asociación.

A través de la Dirección de Comunicación Institucional (DCI) se contó con la base de datos de los medios de prensa externa con los que trabaja la universidad, así como el apoyo en la concreción de entrevistas y publicación de notas periodísticas. Por otro lado, se gestionó el seguimiento de las actividades del proyecto para su publicación en los medios impresos y virtuales internos que maneja la DCI.

La Universidad puso sus unidades administrativas a disposición del equipo de producción. Por ejemplo, se contó con asesoría permanente en el manejo contable del presupuesto, asesoría legal en relación a derechos de autor, autorización inmediata para el uso de espacios e infraestructura, asesoría en la contratación de proveedores o recomendación de los mismos para solicitarles auspicios.⁸²

En relación a la gestión realizada con el personal docente para involucrarlos en el proyecto a partir de diversas actividades, resultó un trabajo de permanente sinergia ya que en la medida

⁸⁰ Misión y Visión de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP.

<http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/facultad/mision-y-vision/> (revisado el 31 de enero 2015)

⁸¹ El Departamento Académico de Comunicaciones y la Facultad de Comunicaciones consignaron ciertos montos de su plan anual 2011 y 2012, que detallaremos en el rubro de presupuesto.

⁸² El ingeniero Víctor Cisneros de la Dirección de Gestión Inmobiliaria, nos brindó la información para conseguir el auspicio de *Clear Channel, Paneles Publicitarios*. Dicha empresa, que alquila los terrenos de la universidad para colocar sus paneles, cedió durante 60 días, dos paneles publicitarios de 7.2 x 3.6 mt., para colocar gigantografías con imágenes de Pajuelo. El ingeniero asesoró también sobre los trámites para solicitar la intervención plástica del muro frente al campus, que pertenece a la universidad. Se contrató los servicios del artista Elliot Túpac, para que dibujara el título de la exposición en un espacio de 15 mt cuadrados.

que se iba solicitando apoyo éste volvía con nuevas propuestas que no hicieron otra cosa que enriquecer cada día más el éxito del proyecto. El apoyo se realizó desde la etapa de investigación, pero fue creciendo sustantivamente a partir de la pre-producción. Por ejemplo, durante el proceso de búsqueda de materiales para el pegado de las gigantografías en los distintos tipos de paredes que encontraba la producción se tuvo la colaboración de profesores y egresados de la Facultad de Artes, que contaban con experiencia en ello.⁸³ Profesoras de la Facultad de Comunicaciones colaboraron en la concepción y realización de la actividad de selección hecha por los vecinos de El Agustino así como en el proceso de montaje e intervenciones urbanas.⁸⁴ Durante el periodo de exhibición se contó con el apoyo de profesores que acogiendo la propuesta curatorial vincularon el proyecto con las tareas académicas de los cursos: Fotografía, Proyecto Fotográfico Digital, Fotografía Periodística, Semiótica, Estética y Comunicación, Historia del Espectáculo Teatral 1, Actuación 1, Periodismo Televisivo, Información Periodística, Desarrollo de Producto, Seminario de Investigación 1 y Comunicación Social.

La participación del alumnado, además de sus aportes académicos, estuvo presente a través del trabajo voluntario en las fases de pre-producción, producción y exhibición de la muestra. Durante la pre-producción los estudiantes colaboraron con el registro fotográfico de todas las posibles locaciones a intervenir en el circuito, apoyaron en la difusión y realización de la dinámica de selección de fotos por los vecinos de El Agustino, acompañaron a los artistas urbanos durante las largas jornadas que tomaron las intervenciones de los muros, asistieron al cineasta Alejandro Legaspi del Grupo Chaski, en la realización del video *Crónicas Visuales. Fotografía de Daniel Pajuelo*, apoyaron en la organización del concierto de inauguración en El Agustino y en labores de coordinación administrativa. Durante la fase de exhibición que duró cerca de 3 meses un equipo de 8 alumnos supervisados por la productora Laura Escobar, asumieron la responsabilidad de las visitas guiadas para grupos organizados o visitantes espontáneos, en todo el circuito de la muestra. Los servicios de guías se realizaban los sábados y, los días de semana previa coordinación, a grupos de escolares. Los jueves de 12 a 3PM salía una movilidad del campus universitario con un alumno guía llevando a estudiantes, profesores y personal administrativo, motivados a través de

actividades internas y redes sociales para visitar la exposición recorriendo los tres puntos de la ciudad.

Los egresados de la universidad también tuvieron una participación de trabajo voluntario reflejada en por lo menos tres actividades: las intervenciones urbanas realizadas por Polo

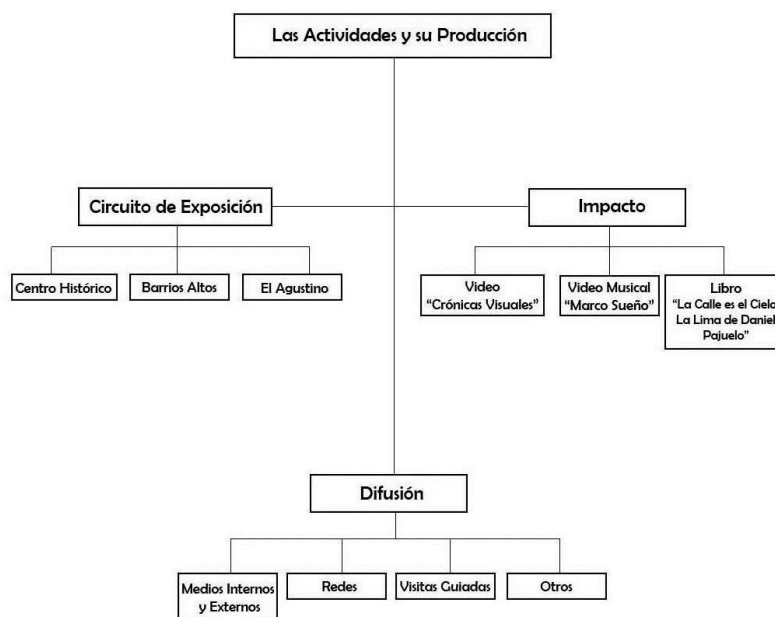
⁸³ El arquitecto Manuel Flores, profesor en la Facultad de Arquitectura y en la Facultad de Artes, especialista en señalética y con amplia experiencia en impresión de materiales en vinilo y, José Arturo Lugón, artista egresado de la Facultad de Artes, quien nos recomendó el proveedor de impresiones de papel y vinilo con quien finalmente trabajamos por sus ventajas en cuanto a calidad y precio.

⁸⁴ Las profesoras Carmen Rodríguez, Rocío Trigoso y Carolina Arredondo asistieron por iniciativa propia y colaboraron en varias de las actividades a lo largo del proceso.

*Verde y la Koneko*⁸⁵, el registro videográfico de las intervenciones urbanas realizado por la empresa San Pedro Films⁸⁶ y la participación de la Banda *Olaya Sound System*, ambos grupos, conformados por egresados PUCP de las Facultades de Comunicaciones y de Ciencias Sociales.

De las actividades y su producción

La propuesta curatorial, la gestión del proyecto y el impacto producido a lo largo de los meses que duró la producción y exhibición del mismo, generaron un sinfín de actividades, planificadas desde un inicio o generadas a medida que iba avanzando el evento y que fueron de mayor o menor envergadura. Estas actividades serán descritas a continuación en relación a tres ejes: el circuito de la exposición, el plan de difusión y el impacto que produjo el proyecto.



Actividades en relación al circuito establecido por la curaduría

Las actividades realizadas para la exposición en el Centro Histórico fueron:

- Exposición en el 2do. piso de la Casa O'Higgins.

⁸⁵ Jesús Félix Díaz y Leandra Cuba, egresados de la Facultad de Arte.

⁸⁶ Conformada por Cristian Valera, Roddy Zevallos y Valentina Brero, egresados de la Facultad de Comunicaciones.

- En 6 salas, 1 pasillo y 1 área de distribución, se exhibieron los siguientes materiales: 59 fotografías impresas en 2 formatos y enmarcadas en calidad de archivo, 24 fotografías impresas en vinilo y pegadas sobre **placas de metal**, 14 fotografías impresas en transparencias y colocadas en cajas de luz, 26 fotografías del archivo familiar impresas en



vinilo, en pequeño formato, 12 fotografías impresas en material **traslúcido** y colocadas en las ventanas de la sala principal, 6 gigantografías impresas en vinilo y colocadas sobre las paredes de los interiores, 1 gigantografía impresa en papel y 1 banner de 1.40 x 3.7 mts., impreso en vinilo, instalado en el **frontis** de la casa publicitando la

exposición.

1 vinilo a modo de señalética pegado en la escalera, indicando la exposición en el segundo piso. 1 video con entrevistas a familiares, colegas y amigos de Pajuelo, 1 vitrina con 26 objetos personales, 1 infografía con el circuito de la exposición, 1 cuaderno de visitas y 1 carpeta anillada con 10 fotografías de los murales expuestos en Barrios Altos y El Agustino.



- El video titulado “Entrevistas: La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo”, expuesto en la Casa O’Higgins, generó su propia secuencia de actividades. Los curadores, con el apoyo de estudiantes voluntarios y el cineasta Alejandro Legaspi, realizaron 25 entrevistas grabadas en video a familiares, colegas y amigos de Pajuelo⁸⁷ y editadas en 5 capítulos con una duración total de 16 minutos. Los capítulos fueron: Mirar a los Ojos, Una mirada personal, A través de la ventana, La foto diferente y Detrás de la foto. El video estuvo expuesto en la Sala Rincón de Daniel y forma parte de los anexos del libro *La Calle es el Cielo. La Lima de Daniel Pajuelo*.⁸⁸

- Instalación de 5 gigantografías en las fachadas de locales comerciales de las cuadras 5 y 6 del Jirón de la Unión. Para ello se hicieron visitas a los dueños de los locales

⁸⁷ Los entrevistados fueron: Alfredo Márquez, Andrés Longui, Annie Bungueroth, Augusto del Valle, Hernán Condori, Enrique Polanco, Herman Schwarz, Isaías, Enrique, Daniel y Renato Pajuelo, Esperanza Gambirazio, José Chuquiure, Enrique Cúneo, Malú Cabellos, Martín Mejía, Mayu Mohanna, Raúl Méndez, Raúl Montañez, Richard Abecasis, Rosa Villafuerte, Sergio Urday, Sonaly Tuesta, Thomas Müller y Walter Silvera

⁸⁸ <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/archivos/daniel-pajuelo/la-calle-es-el-cielo/>

con cartas de presentación otorgadas por la Municipalidad Metropolitana de Lima y PROLIMA.

Las actividades realizadas para la exposición en Barrios Altos fueron:

- 2 intervenciones artísticas de propuesta colectiva, realizadas por 12 alumnos de ENSABAP y **expuestas en el frontis y pared lateral de la Escuela**, utilizando las



técnicas de pintura e impresión en estencil y pegado en collage. Ellos fueron: Ana Cecilia Carrasco, Carol Bustamante, Hernán Espinoza, Jim Marcelo Santiago, Jorge Meléndez, Karol Erick Narciso, Luis Antonio Torres, Marycarmen Quispe, Orestes Bermúdez, Roberto Mendoza, Robert Zapata y Yalo Arellano.



- **1 exposición** compuesta por 26 fotografías de Pajuelo en formato 30 x 40 cm, impresas en vinilo con marco de aluminio y pegadas sobre 4 paneles rodantes

con 1 infografía y texto de presentación. Asimismo, 1 banner de 1.40 x 3.7 mts., impreso en vinilo, instalado en el frontis de la Escuela publicitando la exposición.



Las actividades realizadas para la exposición en El Agustino fueron:

- 1 dinámica de selección realizada con 30 vecinos del distrito para que elijan las 20 imágenes de Pajuelo que querrían ver en formato de gigantografías pegadas en los muros de su distrito. Para ello se convocó a los jóvenes voluntarios de El Agustino y de la PUCP para distribuir 2,000 volantes invitando al evento y para apoyar el mismo día de la actividad. Se solicitó el préstamo de uno de los salones de la Parroquia Jesús de Nazareth, se imprimieron 4 juegos de 100 fotografías de Pajuelo que fueron extendidas en bancas del salón para que las 4 brigadas de voluntarios pudieran ir anotando la selección de los vecinos a medida que iban llegando al salón parroquial. Paralelamente se hizo un registro en video de la actividad y se grabaron las reacciones y testimonios de los vecinos al confrontarse con las imágenes. Finalizada la dinámica se realizó “un compartir”⁸⁹ con gaseosas y galletas. Posteriormente, se hizo el conteo y se seleccionaron las 20 fotos que habían obtenido mayor votación para ser impresas y pegadas en los muros del distrito.

⁸⁹ La expresión “un compartir” se refiere a la repartición de pequeñas porciones de alimentos y líquidos, como muestra de agradecimiento o solidaridad en un evento comunitario.

- 1 exposición en el **Boulevard de la Cultura** de 26 fotografías de Pajuelo en formato 30x40 cm, impresas en vinilo con marco de aluminio y pegadas en el interior de uno de los salones del Boulevard junto con la instalación de 5 gigantografías y 20 afiches pegados en paredes y puertas del Boulevard. 2 murales realizados por los artistas urbanos formaban parte de la exposición en el Boulevard: **el de Ivonne Lima**, ubicado en el salón junto con las fotos de la exposición y el de Polo Verde y la Koneko ubicado en una de **las paredes exteriores del local**. Asimismo, se colocó 1 banner de 1.20 x 2.4 mts., impreso en vinilo, instalado en el exterior del local,

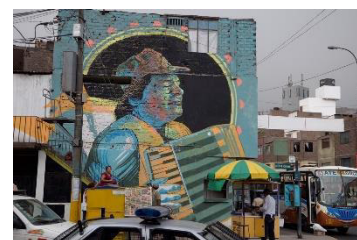


publicitando la exposición.



- 10 intervenciones plásticas realizadas por **14 artistas**, en diversos muros y paredes medianeras ubicados a lo largo de las 17 cuadras de la Av. Riva Agüero, en el Boulevard de la Cultura y en Puente Nuevo. Ellos fueron:

Conrad Flores, *El Decertor* (Daniel Cortez), *Elliot Túpac* (Elliot Urcuhuaranga) con el apoyo de *Guache*, de Colombia y *Charquipunk*, de Chile, *Entes y Pésimo Dmjc* (Joan Jiménez y Edwin Higuchi), Giuseppe de Bernardi, Ivonne Lima, *Marco Sueño* (Marco Saldaña), *Polo Verde* y *La Koneko* (Jesús Félix Díaz y Leandra Cuba), *Raf* (Ronald Alcántara) y *Wa* (Franco Domenak). Cada propuesta tuvo su propio cronograma, especificidad y complejidad en función de la ubicación del muro, la propuesta plástica y la disponibilidad de los propios artistas. Algunas obras se realizaron en un solo día, la mayoría en un promedio de tres. Otras, por la agenda complicada de los artistas, en quince días y una que no se llegó a concluir. Algunas intervenciones necesitaron de andamiaje o escaleras, otras de protección del personal de Serenazgo debido a la



inseguridad de la zona, otras de asistencia de los jóvenes voluntarios, otras de apoyo de colegas artistas.

- Instalación de 19 gigantografías a lo largo de la Av. Riva Agüero, en los muros interiores y exteriores del Puente Nuevo, del Boulevard de la Cultural y en el Ovalo de la Paz. Luego de diversas pruebas de impresión y sistemas de pegado, para las diversas superficies que ofrecían las paredes seleccionadas, la empresa proveedora contratada para el servicio⁹⁰ optó por las alternativas adecuadas para cada situación.

Las exposiciones en los tres puntos de la ciudad implicaron la organización de sus inauguraciones respectivas. En Casa O'Higgins, la inauguración se realizó el 19 de marzo, coincidiendo con la semana de inauguración de la Bienal. Esa noche la exposición abrió sus puertas al público recibiendo más de 500 visitas, entre ellos, las autoridades de la PUCP, el Ministro de Cultura⁹¹, la representante de la Municipalidad de El Agustino, el director de Ensabap, los curadores de la Bienal, los artistas participantes, los familiares de Daniel Pajuelo, los jóvenes voluntarios, estudiantes, fotógrafos y público en general.

Esta actividad generó su propio rol de actividades como, por ejemplo:

- Búsqueda de bases de datos para generar lista de invitaciones a la inauguración: autoridades y docentes PUCP, ENSABAP, Centro de la Imagen y otras instituciones educativas que forman comunicadores audiovisuales y fotógrafos. Fotógrafos, familiares, colegas y amigos de Pajuelo. Autoridades de las municipalidades de Lima y El Agustino. Invitados extranjeros, curadores y fotógrafos participantes en la Bienal.
- Impresión y envío de invitaciones físicas y en formato de *e-mailing*.
- Difusión en prensa escrita, televisiva, radial y de internet.
- Contratación de equipo de sonido y *catering* para el vino de honor.
- Difusión a través de redes y del sitio oficial "Me gusta", creado en Facebook

La inauguración en ENSABAP se realizó el 23 de marzo al mediodía, mientras los estudiantes culminaban la instalación de sus propuestas artísticas y el público, que normalmente transita la calle a esas horas del día, observaba la performance de los estudiantes y la exposición de las 26 fotografías en los paneles rodantes. El evento fue presidido por el director y los curadores.

Esta actividad generó su propio rol de actividades secundarias:

- Invitación a través de *e-mailing*, cartas y comunicados, a autoridades, profesores y alumnos de la Escuela, así como autoridades de colegios aledaños.
- Difusión en prensa escrita, televisiva, radial y de internet.

⁹⁰ Las primeras pruebas se realizaron 4 meses antes del evento en un muro al interior del campus PUCP y luego, cuando se determinó trabajar con la empresa Publimagen Sac, ellos continuaron las pruebas en las locaciones donde se pegarían realmente.

⁹¹ Videograbación *LaAgenciaNoticias* de las palabras de inauguración del Ministro de Cultura, Luis Peirano Falconí, 19 de abril del 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=SGCD28ngUnA&context=C44ac438ADvjVQa1PpcFMXRP3oK2BhjX8M4NVW5pBaikzQkDus9Ps> (revisado el 8 de febrero del 2015)

-Difusión a través de redes y del sitio oficial “Me gusta”, creado en Facebook

La inauguración en El Agustino se realizó el 24 de marzo a las 6:00 PM, en el marco de un concierto con 3 bandas musicales conformadas por músicos habitantes del distrito y músicos egresados de la PUCP. Estas fueron Nación *Combi*, *Los Mojarras* y *Olaya Sound Sistem*⁹². En los exteriores del Boulevard de la Cultura se instaló un estrado con equipo de sonido y luces y frente a éste, se colocaron 100 sillas para recibir al público asistente. A un lado del estrado se instaló una feria comercial donde las mujeres del Centro Municipal de Desarrollo Empresarial ofrecían a la venta una diversidad de artículos y servicios elaborados por ellas mismas. Este Centro es promovido por la Subgerencia de la Mujer y Desarrollo Social del municipio, a cargo de Susana Alvarado, quien lideró junto con el equipo de producción del Proyecto LCC las coordinaciones de los eventos en El Agustino. En ausencia del alcalde, la ceremonia de inauguración estuvo presidida por la señora Alvarado y los curadores.



El concierto reunió a lo largo de sus 4 horas de duración, un aproximado de 300 personas, entre niños, jóvenes y adultos, gente que asistía con conocimiento previo o gente que salía del centro comercial vecino al Boulevard y que, atraídos por la música, se quedaba a escuchar e ingresaba a la sala de exposición.

La inauguración generó su propio rol de actividades secundarias como, por ejemplo:

- Coordinaciones con cada una de las bandas y contratación de movilidades para traslado de sus músicos y equipos.
- Coordinaciones con el colectivo *Agustinazo Perú* para difusión del evento, alquiler de estrado, equipo de sonidos y luces y para la reimpresión de polos.
- Distribución de 2,000 volantes invitando a la inauguración, pegado de 50 afiches y colocación de 10 banderolas publicitarias⁹³ cerca de los muros que habían sido concluidos o estaban siendo aún intervenidos por los artistas.
- Coordinaciones para traslado de familiares de Pajuelo y del equipo de filmación que registraría el evento.

⁹² Conformado por Lorenzo Zolezzi, Matteo Bonora, Sebastián Legaspi, Ben Green, Andrés Abugattas y

⁹³ Popularmente conocidas con el nombre de “salchichas” por su longitud. Éstas son colgadas en los postes de luz ubicados de uno y otro lado de la calle.

El equipo de producción era muy consciente que para una población de 190 mil habitantes los esfuerzos de difusión del evento quedarían siempre pequeños, pero era lo que estaba dentro de sus posibilidades y confiaban que las intervenciones artísticas serían la mejor propaganda para dar a conocer el proyecto.

Por otro lado, es importante mencionar las actividades técnicas que se realizaron a propósito de las exposiciones en los tres puntos del circuito de exhibición.

Una vez concluido el proceso curatorial de selección de las imágenes que conformarían la exposición en sus diferentes espacios, formatos y técnicas de impresión, se dio inicio a la fase de ubicación de negativos, escaneos en alta resolución y tamaños requeridos, así como el retoque digital profesional que requería cada uno de los negativos para cada uno de los sistemas de impresión. Una vez culminada esta fase se procedió al encargo de impresión a los proveedores especializados.

Como la técnica en blanco y negro es una especialidad, cada vez menos usada en el mercado comercial pero sí en el de galerías de arte, se requería de una supervisión cuidadosa que también estuvo a cargo de la curaduría. Se trabajó con tres proveedores, cada uno de ellos, con experiencia reconocida en la especificidad: El Centro de la Imagen en la impresión de copias artísticas para galería, el Taller de Fotografía Profesional SAC, en la impresión de copias en vinilo para muestras temporales y Publimagen SAC, en la impresión de gigantografías para los diferentes muros y transparencias para las cajas de luz.

El enmarcado para las impresiones de galería estuvo a cargo de la especialista en enmarcado de obras de arte, Beatriz Nieri. Todas estas actividades requirieron de la supervisión cuidadosa de la curaduría.

Actividades en relación a la difusión

Tomando en cuenta las actividades recurrentes que se realizan para la difusión de un evento cultural, el equipo de producción elaboró una relación de medios, programas culturales y periodistas especializados a los cuales se podría acudir. A través de los medios internos de la Facultad y Departamento de Comunicaciones y de la Dirección de Comunicación Institucional (DCI) de la PUCP, del área de comunicaciones de la Bienal y de las relaciones personales del equipo curatorial y de producción con los medios de prensa y los periodistas en particular, se consiguió la publicación de notas, reportajes y entrevistas en los diversos medios.

Se elaboró un conjunto de documentos: sumilla y ficha técnica de la exposición, notas de prensa, archivos digitales en alta, media y baja resolución de fotografías de Pajuelo con sus respectivas leyendas y del registro fotográfico de las intervenciones urbanas. Un extracto de los testimonios recogidos en las entrevistas y en los cuadernos de bitácora; una relación de la ubicación geográfica y autoría de las intervenciones urbanas. Este variado material estuvo a disposición inmediata de todo medio o periodista que lo solicitara. Se organizó un cronograma para que el equipo curatorial y de producción estuviera disponible para cualquier

entrevista. Todo el material publicado en prensa ha sido reunido en un documento virtual que forma parte de los anexos del libro *La Calle es el Cielo. La Lima de Daniel Pajuelo*.⁹⁴ Cabe señalar que un buen número de periodistas había conocido personalmente a Pajuelo, ya sea como compañero de trabajo o como colega y reconocían ser testigos de su calidad profesional. Esto facilitó la publicación y el espacio dedicado de muchas de las notas periodísticas

Tres semanas antes de la inauguración de la exposición se creó una página “Me gusta” en Facebook, abierta a la comunidad, para enviar y recibir todo tipo de notificaciones respecto al proyecto. La página era administrada por la productora Laura Escobar y aún sirve de nexo para aquellos cibernautas que quieren manifestar sus impresiones o hacer consultas. Al cierre de la exposición la página tuvo más de 1000 “me gusta”⁹⁵

La generación de la actividad de **Servicio de Guías** para todo el circuito de la exposición responde a la propuesta curatorial y objetivos del Proyecto LCC. Se invitó 8 estudiantes de la Facultad de Comunicaciones⁹⁶ a realizar el servicio de guías durante 2 meses. Los estudiantes, previamente capacitados y uniformados con el polo diseñado para la exposición, realizarían este servicio los



jueves, en horario de 12:00 a 15:00 y los sábados de 10:00 a 14:00. Los días jueves y sábados se programaban salidas desde el campus PUCP para estudiantes,



docentes y profesores que quisieran realizar el circuito Centro Histórico-Barrios Altos-El Agustino. Los sábados atenderían también a grupos organizados y visitantes espontáneos. Para promocionar esta actividad la Dirección Académica de Responsabilidad Social (DARS) invitó a la producción a difundir el servicio de guías en la feria “Chicha tu Lima: Centralismo y diversidad en la capital” realizada el 19 de abril en el marco de la Semana de la Diversidad Cultural 2012⁹⁷. Se organizó una mini exposición con fotografías de Pajuelo en gran formato,

⁹⁴ <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/files/2014/03/La-Calle-es-el-Cielo-enlaces-a-documentos-period%C3%ADsticos.pdf> (revisado el 8 de febrero del 2015).

⁹⁵ Al 9 de febrero del 2015 tenía 2217 “Me gusta”. A pesar de tener muy pocas notificaciones que la actualicen, la cifra ha seguido creciendo, pero ciertamente en menor proporción.

⁹⁶ Kennek Cabello, Claudia Chávez, Miriam Huaccho, Camila Legaspi, Maritza Monge, Mileva Ramos, Daniel Silva y Vanessa Vargas.

⁹⁷ <http://blog.pucp.edu.pe/item/156523/semana-de-la-diversidad-cultural-chicha-tu-lima-centralismo-y-diversidad-en-la-capital> (revisado el 8 de febrero del 2015)

se repartieron trípticos de la exposición y se invitó al alumnado a inscribirse en el cronograma de salidas.

Otras actividades que se realizaron con el objetivo principal de difundir el proyecto fueron:

- Charlas de información y motivación a estudiantes de diversos cursos de la Facultad de Comunicaciones de la PUCP y de otros centros de educación superior, así como a profesores escolares de diversas regiones del Perú y profesores de los distritos de Lima Norte⁹⁸.

- Diseño e impresión de 300 afiches promocionales colocados en los muros de las intervenciones urbanas, locales comerciales, centros culturales y educativos de la ciudad y en el interior del campus PUCP.

- Diseño e impresión de 25,000 trípticos informativos que fueron distribuidos en los locales de las exposiciones y en las charlas de difusión.

- Diseño, impresión e instalación de banderolas promocionales colocadas en los locales de las exposiciones.

- Diseño de afiche electrónico para ser colocado como fondo de pantalla en las computadoras de uso común en el campus PUCP.

- Intervención 15 mts² de muro frente al campus universitario PUCP para que, con un estilo grafiti, el artista Elliot Túpac pintara el título/logo de la exposición.

- Instalación de 2 gigantografías en paneles publicitarios⁹⁹, frente al campus PUCP y en el Ovalo de la Paz, en El Agustino, durante 60 y 30 días respectivamente.

- Diseño e impresión de 250 polos promocionales que fueron distribuidos gratuitamente en un 80% y el saldo puesto a la venta en la librería PUCP.

- Participación en *Más allá del Documento. Coloquio Internacional de la Bienal de Fotografía de Lima*, con el ensayo “La recuperación y difusión de la memoria colectiva a través de la fotografía documental: El caso del fotógrafo Daniel Pajuelo.”¹⁰⁰

- Organización y participación en el Conversatorio "Fotografía y espacio urbano. Tres experiencias de la Bienal de Fotografía", en el marco del VIII Encuentro de Derechos Humanos de la PUCP¹⁰¹.

- Registro fotográfico y videográfico de todas las actividades del proyecto. El objetivo inicial fue su uso en los materiales de difusión, pero luego se convirtió en un insumo importante para la realización del Video *Crónicas Visuales. Fotografía de Daniel Pajuelo*.

⁹⁸ Estas charlas se realizaron durante la VII Asamblea General del Consejo de Educación de Adultos de América Latina (CEAAL), organizada por la Dirección de Educación Comunitaria el Ministerio de Educación y durante las actividades del Programa de Especialización para la Enseñanza de la Comunicación y la Matemática – PRONAFCAP. <http://facultad.pucp.edu.pe/educacion/diplomaturas-y-segunda-especialidad/programa-de-especializacion-para-la-ensenanza-de-la-comunicacion-y-la-matematica-pronafcap/>

⁹⁹ auspiciados por la empresa *Clear Channel, Paneles Publicitarios*

¹⁰⁰ Ensayo presentado por Susana Pastor en Coloquio realizado del 19 al 22 de marzo en el Museo de Arte de Lima, durante la semana de inauguración de la Bienal. http://mali.pe/agenda_detalle.php?id=265

¹⁰¹ El co-curador Ángel Colunge organizó el evento y presentó el ensayo “Fotografía, antropología e identidad. La curaduría en la exposición La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo”. Los otros expositores fueron Daniel Contreras y Augusto del Valle, curadores de exposiciones en la Bienal, 13 setiembre del 2012.

Productos culturales posteriores a la exposición

Para la sistematización del proyecto *La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo* consideramos relevante mencionar la generación de tres productos culturales con sus actividades correspondientes que resultaron de las motivaciones que produjo la propuesta curatorial, la exposición y su impacto en la población. La difusión de dichos productos permitió ampliar el espectro de públicos a los cuales se planteó inicialmente llegar y por ende, acrecentar y mantener vigente el impacto del proyecto ya que dichos productos, al ser audiovisuales se encuentran a disposición de todos los públicos en los canales de las redes sociales como *Youtube* y *Vimeo*.

Video Documental *Crónicas Visuales. Fotografía de Daniel Pajuelo*

El cineasta Alejandro Legaspi, director del Grupo Chaski, mientras brindaba su apoyo en la filmación de las entrevistas -que luego fueron expuestas en el video de la Sala “Rincón de Daniel” en Casa O’Higgins-, pudo conocer con mayor detalle el proyecto y reconocer en él los mismos objetivos de su Grupo en relación a aportar “a la memoria gráfica y a una identidad nacional popular que pone en relieve el nuevo rostro cultural del Perú.”¹⁰². Es por ello que Legaspi propone la realización de un documental medimetroaje con los materiales registrados por el equipo de producción y con los que él mismo grabaría. El video titulado *Crónicas Visuales. Fotografía de Daniel Pajuelo* nos acerca al legado del fotógrafo y nos narra en 27 minutos los objetivos del proyecto y la reacción del público a través de las diferentes etapas de la exposición “La Calle es el Cielo. Fotografía de Daniel Pajuelo”. El video se encuentra alojado en *Youtube*, en el canal *Videos PUCP* y en la página web de la Facultad de Comunicaciones¹⁰³. Además, forma parte de los anexos del libro a través del código QR.

Video musical “Bienal de Fotografía de Lima 2012. La Calle es el Cielo. Homenaje a Daniel Pajuelo”

La videasta Dana Bonilla, como parte de la metodología de trabajo de *Marco Sueño*, acompañó al artista con un registro videográfico durante los días que duró la intervención plástica en uno de los lados del Puente Nuevo en El Agustino. Mientras Bonilla grababa a *Marco Sueño* y su equipo de colaboradores junto con los estudiantes voluntarios, los habitantes del distrito observaban sorprendidos el pegado de las imágenes y los textos de las bitácoras elegidas por el artista como elementos de la propuesta. Luego Bonilla editó un video de 3 mins. con 50 sgs., musicalizado con una canción del grupo musical *Dengue ,Dengue*,

¹⁰² Palabras del jurado del Premio Nacional de Cultura en la ceremonia de entrega de la Mención Honrosa al Grupo Chaski por las buenas prácticas institucionales, 2 de diciembre del 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=KeOC0j6Y52o> (revisado el 20 de febrero del 2015)

¹⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=GYpv3nr0bM8> y

<http://videos.pucp.edu.pe/videos/ver/4874960c9cc40a77cc4762deaa631aba>

Dengue. El video está subido en la red social de *Vimeo*, en el canal de Dana Bonilla¹⁰⁴ y se puede acceder a él a través de su link y de la página web de la Facultad de Comunicaciones¹⁰⁵. Además, forma parte de los anexos del libro a través del código QR.

Edición del fotolibro “La Calle es el Cielo. La Lima de Daniel Pajuelo”

Debido al impacto de la exposición manifestado a través de diversos medios como redes sociales, cuadernos de visita, correos electrónicos, notas de prensa, solicitud de entrevistas, productos audiovisuales realizados por terceros¹⁰⁶, invitaciones a charlas y eventos académicos, etc., Susana Pastor, como productora general del proyecto, decidió hacer una modificación al plan inicial de actividades que concebía la edición de un catálogo pensado en términos clásicos¹⁰⁷. Los documentos gráficos y testimoniales que se fueron recogiendo a lo largo del proceso de producción y difusión de la exposición así como los materiales reunidos durante la investigación, motivaron a la reflexión de que el catálogo es considerado una publicación de la galería de arte y la propuesta curatorial apostó siempre por exponer la fotografía de Pajuelo también fuera de ella, en el convencimiento de que el arte es una manifestación cultural que se produce dentro y fuera de la galería. Era entonces una contradicción editar una publicación/catálogo ya que con ella se retornaría a la galería, es decir, a la visión clásica y elitista de la cultura.

En el objetivo de enriquecer el proyecto con nuevas miradas y producir sinergias se invitó a la profesora y colega Rocío Trigoso Barentzen¹⁰⁸ a co-editar junto con Susana Pastor una publicación especializada en formato de *fotolibro*. Al ser una publicación con mayores costos de impresión que los considerados en el presupuesto inicial del proyecto, las coeditoras se presentaron al Fondo Concursable de Proyectos del Vicerrectorado de Administración de la PUCP siendo beneficiadas con un monto que permitió la impresión del libro, la corrección de estilo y su traducción al idioma inglés. La producción de la publicación conllevó sus propias actividades en las distintas fases que significan investigar, editar, supervisar la impresión, lanzar su publicación y difundirla.

El *fotolibro* “La Calle es el Cielo. La Lima de Daniel Pajuelo”, a la vez que propone la celebración al autor, cuestiona la ciudad que él fotografió en la década de los 80 y que hoy se actualiza en la mirada de sus habitantes: artistas y ciudadanos comunes y corrientes que la interpelan a través de nuevas manifestaciones culturales. El *fotolibro* presenta la obra del

¹⁰⁴ <https://vimeo.com/50729979>

¹⁰⁵ <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/archivos/daniel-pajuelo/la-calle-es-el-cielo/> Documento con recortes periodísticos y materiales en redes sociales.

¹⁰⁶ Además de los productos audiovisuales mencionados en la tesis, en las redes sociales se pueden encontrar grabaciones de las diferentes actividades, hechas espontáneamente por diversos ciudadanos, como por ejemplo la grabación en el concierto de inauguración de El Agustino : <https://www.youtube.com/watch?v=E7sPpjKVbG0>

¹⁰⁷ Un ejemplar que contuviera las fotos exhibidas en las galerías junto con un ensayo de los curadores

¹⁰⁸ Rocío Trigoso Barentzen es antropóloga y comunicadora social, con maestría en Antropología Visual por la PUCP y profesora en el Departamento Académico de Comunicaciones de la PUCP.

artista Daniel Pajuelo mostrando contenidos visuales, escritos y multimedia organizados en torno a los ejes temáticos de la exposición de la Casa O'Higgins y articulados desde una propuesta gráfica que responde también a una forma de habitar la ciudad.

Presupuesto

Entendiendo el presupuesto como un cálculo anticipado de los gastos e ingresos que implican las actividades de un proyecto y su organización, el equipo de producción del Proyecto LCC realizó una primera “síntesis monetaria”¹⁰⁹ con los costes y sus posibles ingresos provenientes de auspicios y de las unidades universitarias vinculadas desde un inicio, al proyecto, es decir la Facultad de Comunicaciones como depositaria del Archivo Daniel Pajuelo/PUCP y el Departamento Académico de Comunicaciones como unidad que reúne a los profesores y que, para este proyecto en particular, actuarían como co-curadores y productoras dedicando parte de su horario laboral al proyecto. El monto total de dicho presupuesto fue de S/. 211,560.00 (doscientos once mil quinientos sesenta nuevos soles). De este monto, la Facultad y el Departamento aportarían un total de S/. 81,550.00 entre aportaciones no monetarias¹¹⁰ y ayudas económicas.

En vista de las complicaciones que se veían para la obtención de auspicios, el proyecto junto con el presupuesto fue presentado al Vice Rectorado Administrativo de la PUCP y a la Dirección de Responsabilidad Social, DARS. El vicerrectorado aprobó una ayuda económica de S/. 120,000.00 (ciento veinte mil nuevos soles), mientras que la DARS apoyaría con S/. 10,000.00 (diez mil nuevos soles) de actividades que no se habían llegado a realizar de su plan anual.¹¹¹

Cabe señalar que este presupuesto no tomó en cuenta los aportes que darían los socios estratégicos como la Municipalidad de El Agustino, Municipalidad Metropolitana de Lima y la Escuela de Bellas Artes, así como el coste que significó la cesión de la Casa O'Higgins durante tres meses ni las horas extra que dieron los curadores y el equipo de producción.

Susana Pastor
Marzo 2015

¹⁰⁹ ROSELLÓ, David, pág. 194.

¹¹⁰ Entiéndanse aportaciones no monetarias como: hora de trabajo de equipo humano, cesión de espacios y mobiliario, uso de equipamiento tecnológico e informático, materiales de oficina, comunicaciones.

¹¹¹ Presupuesto de la Exposición en la página siguiente

Etapas / rubro	Descripción	Cantidad	Unidad	Montos totales	Aporte FCAC 2011	Aporte FCAC 2012	DC 2011	DC 2012	Aporte por cubrir
Investigación	Movilidad		tarifa de taxis	700	700				
	Grabadora digital	1	grabadora	0					
	Pilas	10	pilas	25	25				
	Útiles de oficina			100	100				
	Alquiler Cámara Fotográfica	10	semanas	2250	2250				
	Comunicación		recarga de celulares	100					100
	Gasto de representación	15	café	150					150
	Reciprocidad con familiares del fotógrafo			1000					1000
	Practicante Área de fotografía	1	mes	450	450				
Pre producción	Movilidad		tarifa de taxis	700					700
	Útiles de oficina			500		500			
	Alquiler Cámara Fotográfica	1	semana	225	225				
	Refrigerios	10	raciones	200					200
	Practicante Área de fotografía	5	meses	2250		2250			
	Pruebas de impresión	4	impresiones	300					300
	Comunicación		recarga de celulares	200					200
Producción y montaje casa O'Higgins y alrededores	Enmarcado de fotografías	50	fotografías	8000			5000		3000
	Materiales de montaje	1	materiales diversos	2000					2000
	Montajista	1	montajista	3000					3000
	Impresión e instalación de textos	6	textos	600			500		100
	Ampliación de fotografías en 50 x 60 cm	50	fotografías	6750			4050		2700
	Digitalización y retoque fotográfico			3000		3000			
	Impresión de fotos en vinil autoadhesivo	6	vinil	9600				8000	1600
	Alquiler de fotografías	70	fotografías	12000		6000			6000
	Edición de video	1	video de 15 minutos	1000					1000
	Proyector	1	proyector	3000					3000
	Diseño de Afiche, Catálogo, marcador e invitación	4	pieza gráfica	3000		3000			
	Impresión de Catálogo	500	catálogos	14000					14000
	Impresión de trípticos	1000	marcadores	2800	800				2000
	Impresión de afiches	250	afiches	1250	1250				
	Impresión de banderolas	20	banderolas	2000					2000
	Instalación de banderolas	1		150					150
Inauguración	buffet y mozos	300	personas	2700		2700			
	Impresión de invitaciones	300	invitaciones	500	500				
	Envío de invitaciones O'Higgins	300	invitaciones	500		500			
Producción y montaje en El Agustino y Barrios Altos	Impresión de gigantografías en papel para El Agustino	10	impresiones	13000					13000
	Instalación de gigantografías en papel El Agustino	3	3 personas x 2 días	4000					4000
	Impresión de gigantografías en papel para Jr. Junín Barrios Altos	10	impresiones	10000					10000
	Instalación de banderolas	1	3 días	500					500
	realización de Grafitis	10	mural 4mt x 2m.	5000					5000
	Concierto	1	producción	2500					2500
Inauguración	Impresión de afiches	250	afiches	1250		1250			
	Desmontaje Casa O'Higgins		1 día	800			400		400
	Pintura y resanado			500					500
	Desmontaje Jirón de la Unión		2 días	500					500
Honorarios	Investigadores, curadores del proyecto	2	personas	5000					5000
	Horas docentes (Curador 1)	1	9 meses	14400			4800	9600	
	Horas administrativas	1	9 meses	9000	3000	6000			
	Producción Ejecutiva	1	octubre-diciembre	4500	4500				
Conferencia	Producción Ejecutiva		enero-mayo	18000				2000	16000
	Sillas	70	alquiler	250					250
	Equipo de sonido	3	horas	350					350
	Agua			10					10
	Movilidad para expositores		tarifas de taxi	150					150
	Comunicaciones		recarga de celulares	100					100
	Movilidad coordinación		tarifas de taxi	100					100
	Coordinación y difusión	1	honorarios	1500					1500
Visitas guiadas	Comunicaciones	150	tarjeta de recarga	150					150
	Movilidad	200	tarifas de taxi	200					200
	Refrigerios Niños y adolescentes El Agustino	50	raciones	500					500
	Refrigerios Guías voluntarios	40	raciones	400					400
	Útiles de escritorio			100					100
	Alquiler de buses	6	viajes	1500					1500
	Coordinación y difusión	1	honorarios	1500					1500
Producción general			honorarios	2000	250	250	250	250	1000
Imprevistos				10000					10000
Gastos Operativos				18800	1450	2400	1450	1900	11600
			totales	211560	15500	27850	16450	21750	130010
El presupuesto tiene un costo total de S/ 211.560.00									

ANEXO 4

Transcripción de entrevista a profundidad a Pedro Pablo Alayza

(jueves 7 de febrero del 2019)

En el año que coincidió su gestión en la Municipalidad Metropolitana de Lima con el de la I Bienal de Fotografía y del proyecto LCC, ¿qué tipo de políticas públicas se desarrollaban en la ciudad Lima?

Al no existir políticas culturales en el país nos ceñimos a dos documentos internacionales. Uno es la Agenda 21 de la cultura, documento dirigido especialmente a las comunidades: municipios, pequeñas ciudades. No son políticas públicas nacionales. La idea es articular la cultura como una herramienta de gestión pública.

Se usa la cultura para ayudar a que la ciudad funcione mejor.

Lo segundo es la Convención de la Unesco por la diversidad cultural.

Acá la Unesco da las últimas pautas de lo que debe ser la cultura a nivel público y privado.

Estos documentos tratan de decir que la cultura va mucho más allá de lo que se conoce como la cultura académica, la de las bellas artes, los grandes teatros, etc.; esa definición decimonónica de la cultura y de buena parte del siglo XX. Esta idea de democratización de la cultura, de la democracia cultural y también del tema de la cultura y desarrollo que son temas complementarios, tienen que ver con diferentes etapas que de lo que ha sido la gestión de cultura a nivel mundial liderados fundamentalmente por Francia e Inglaterra donde las políticas públicas han sido utilizadas y han sido aplicadas.

En América Latina, Colombia que ha comenzado con un trabajo serio hace unos 20 o 30 años, Argentina México, Brasil, básicamente.

En el Perú nunca hemos tenido políticas públicas salvo en la época de Velasco con la creación del INC, con Martha Hildebrandt. Por tanto no hay estadísticas no hay estudios salvo algunos pequeños estudios sobre industrias culturales muy incipientes entonces en base a estos dos documentos la idea era partir del hecho elemental de si la gente actúa y según sus maneras culturales sus maneras de ser tradicionales estas formas tradicionales tienen que ser incorporadas a la gestión y hacer uso de las herramientas culturales para acercarse a la gente no para alejarlas como en el pasado al imponer la cultura de élite.

Esta idea tenía que ser quebrada y se hizo mucho en varios frentes, prácticamente en todos los grandes rubros de la gestión pública cultural fueron implementados para que se aplique esta lógica. Por ejemplo, las huacas se restauraron, se abrieron al público. Ya no es la restauración impuesta de un monumento si no el valor social del nuevo uso. Que sea un lugar de encuentro que la comunidad se integre, que participe.

La idea era abrir el espectro. La bienal de fotografía fue lo mismo. Tomamos un montón de espacios por ejemplo recuperamos la Casa Rímac que nos costó mucho trabajo.

Y como una cosa lógica nos asociamos siempre con gente especialista en el medio. Nosotros somos promotores culturales y no necesariamente especialistas. En un rubro en el caso de fotografía trabajamos con el Centro de la Imagen y armamos dos bienales de fotografía y esto iba asociado a

concursos que hacíamos con chicos y diversas actividades fotográficas se hizo mucho en ese sentido de apertura.

La muestra de Pajuelo, de intervenir las calles, era una forma de integrar el espacio público a la acción cultural. Ese es el gran espectro en el cual nos hemos movido.

¿Cómo la imagen fotográfica proporciona material para un proyecto de gestión cultural?

El poder que tiene la fotografía, bien utilizado y bien aplicado té puede permitir llegar a muchos.

Hay grandes proyectos fotográficos en los cuales el rol de la fotografía puede permitir la integración de las personas; Una identificación y un reconocimiento porque la fotografía es también memoria. Verse retratado es también una forma de sentirse reconocido

¿Cómo el uso de archivos fotográficos históricos, en proyectos de gestión cultural, puede transformar a la fotografía en un vehículo para la construcción de la memoria y la identidad?

Hay varios ejemplos en los cuales se ha visto eso uno de los que más me gustó fue el proyecto Baldomero Alejos que trabajó Mayu Mohanna.

Como la comunidad ayacuchana residente en Lima venía a la galería y se tomaba fotos al lado de la Fotos de Alejos. Se veían identificados unos con otros. Hay otros ejemplos como por ejemplo Yuyanapaq, Los archivos históricos que han trabajado Villacorta y Garay, sobre Arequipa.

Chambi.... Para un cusqueño ver una imagen de Chambi en un lugar público hay un nivel de identificación automáticamente. El archivo de Pajuelo en particular, que fue un fotógrafo tan potente tan directo y tan claro en su estética, es un reconocimiento. Por otro lado, yo creo que la gente siente en la fotografía una identificación que no sé si se siente en otro medio. Hay un impacto muy fuerte. de las artes visuales, la fotografía tiene un poder enorme. Luego estará el arte del editor, del curador, que elegirá el detalle que va a conmover.

¿Es posible que mediante el uso de la fotografía se pueda construir una identidad en el ciudadano de un determinado espacio público?

Definitivamente sí. Hay una identificación poderosa que genera pertenencia.

Parte de la importancia de la gestión pública cultural es generar la idea de pertenencia.

El desarraigo que genera la ciudad, el anonimato que genera la ciudad, en cualquier lugar del mundo, La gente sale de su casa se sube a un bus o un metro, va a trabajar, regresa, en ese trayecto generalmente no sucede nada si no es un tiempo de aburrimiento O lo que fuera. cuando llegan a su residencia no hay nada que lo retenga y no hay arraigo. No hay sensación de pertenencia. Eso si lo puede generar una imagen. La devoción por las imágenes en algunas partes del Perú es legendaria. El señor de los Milagros, la cruz del cerro San Cristóbal, La gente pertenece a algo, es más, somos una ciudad de migrantes, la gente se ha desarraigado de su pueblo y busca un arraigo. Siempre busca eso. La fotografía si tiene ese rol; bueno cualquier imagen tiene esa fuerza.

¿Cuál es el rol que juega el espacio público en la gestión cultural?

El espacio público es esencial en la gestión cultural. Un pésimo ejemplo es Lima donde todo se privatiza: los espacios de tránsito, los colegios privados, en todos los niveles, piscinas populares, en Puente Piedra, por ejemplo, tienes que pagar una entrada para el ingreso. En los parques zonales, mal que bien, tienes que pagar una entrada para entrar. Nos es que

sean un espacio público en el sentido pleno del término. En esta tendencia a la privatización de los espacios públicos, Castañeda, por ejemplo, llamaba a los parques zonales “los clubes” para hacer sentir que eran parte de un club; era como negar lo público e ir a lo privado.

Esa negación de lo público ha sido una constante en el Perú en los últimos 50 años.

El ser social necesita de la interacción social se volvían a encontrar gente que no se veía desde hace años. Vivían a metros de distancia y no se habían vuelto a hablar por años.

(Anécdota de la Función en la Plaza Maravillas) min 16/

De eso se trataba, de volver a recuperar el espacio público siempre, la frase Más sencilla es: “un espacio vacío es un espacio inseguro” y las actividades que hacíamos generaban seguridad. Tu ya sabes quién es tu vecino,

...

Ejemplos Plaza San Martín, avenida Pedro de Osma; cuando no transita nadie te asaltan. En la Noche de los Museos, por ejemplo, cuando uno camina, no pasa nada.

Es una cosa aparentemente paradójica, pero es cierta. La gente genera seguridad.

Por otro lado, reunir a las Comunidades de la zona. El espacio público es una de las herramientas más importantes de la gestión cultural

(ejemplo de Miraflores y Las fotos colgadas en ganchitos en el parque) min17

Es algo tan natural y tan poco atendido. La vía pública no es una vía de tránsito, es una vía de vida.

¿Cómo construir una mirada colectiva que recoja, a partir de la mirada del autor, y de los responsables de la gestión cultural, elementos de identidad social y cultural? ¿De qué manera la fotografía de autor viabiliza el reconocimiento colectivo?

Eso va un poco más allá de la sola exhibición de las imágenes.

Hay un trabajo que hay que hacer con la comunidad. Crear talleres discusiones, formas distintas de hacer participar a la ciudadanía en acciones creativas. Que permitan que se discutan las cosas porque también a la gente le gusta hablar. En el momento en que la gente habla, dice algo, ese hecho existe realmente. Una cosa es pensar cosas y otra cosa es decirlos.

La necesidad de que este tipo de archivos, de acciones culturales sean parte de la discusión, de talleres, de contrastar las ideas, hace que la gente retenga eso. En la discusión podrá haber ideas encontradas a veces, Pero es ahí, en esa riqueza del diálogo donde la gente va a encontrar su punto de referencia. Estés de acuerdo o no, pero es el punto referencial.

¿De qué manera la fotografía de autor puede viabilizar el reconocimiento colectivo?

Dependerá del fotógrafo y del tema que trate él. En Ansel Adams, puedes sentir un territorio, en el caso de Pajuelo, el sí retrató a su comunidad. También podemos referirnos a Domínguez, Alejos, los hermanos Vargas...

Algunos fotógrafos sí retrataron una época, un lugar y un espíritu. Si hay eso como elemento intrínseco en el archivo, en ese caso sí es posible reivindicar. Porque aquí el tema es muchas veces el reconocimiento del otro.

Un archivo como el de Pajuelo, trabajado en el entorno suyo puede generar esa mirada colectiva y no sólo ahí sino también en otros espacios.

Con documentales lejanos a uno, uno se puede preguntar ¿y qué pasa conmigo? ¿Cuántas cosas tengo en común con lo que estoy viendo? Porque, finalmente, el género humano coincide mucho más de lo que la gente piensa.

Desde su formación como gestor cultural, historiador de arte y curador, ¿cómo se logra vincular la gestión cultural con las propuestas artísticas?

En el tema de gestión dependerá mucho de dónde estés trabajando. La gestión cultural es algo concreto no es algo subjetivo, a veces se quiere dar a entender. Si trabajo en el sector público mis objetivos serán unos. En el sector privado, pueda ser que en el fondo sean los mismos objetivos, pero mi manera de llevar adelante una política pública y una política privada difieren. En el sector público lo que importa son los beneficiarios. Si yo logré 1 millón de personas entonces es un éxito. Quizás no haya sido rentable, eso es otra cosa. En todas partes, eso sí, el tema de imagen es muy importante que te permita llegar más allá.

Hay cosas que se pueden hacer y hay cosas que no se pueden en ciertos lugares. Uno tiene que saber adecuarse y eso no es ni censura ni auto represión. Es inteligencia. Si uno quiere llevar adelante un proyecto cultural y tengo que ejecutarlo entonces veré de usar las herramientas que me convengan más y no las otras. Hay que ser pragmático. La gestión es una cuestión de práctica. Hay que ser cauto. Lo más importante es tener muy claro, en la cabeza, las grandes líneas de lo que uno quiere hacer. Y saber a qué institución pertenece uno. Si estoy en el museo De Osma tengo que reconocer que estoy en una institución privada con ciertas características. Entonces yo haré todo lo que está a mi alcance y podré hacer más si lo hago de la manera como se debe hacer en mi institución. Lo que sucede muchas veces con los gestores culturales que se han formado por ejemplo en Europa, es que olvidan que en el Perú no hay fondos públicos definidos para la gestión cultural. Aquí en el Perú hay que inventar cosas. Y hay que tener una gran flexibilidad.

¿Cómo implementar políticas públicas para que el espacio público sea parte activa y motor de cambio en un proyecto de gestión cultural que involucre al ciudadano de a pie?

El tema está en generar las infraestructuras correctas. La idea del gran centro cultural construido a costos altísimos y con unos costos de mantenimiento aún más altos, hacen inviable su gestión. Por ejemplo, cuando te llega la cuenta de luz por todos los equipos de aire acondicionado que tienes y no puedes pagar la cuenta...

Hay cosas muy elementales de gestión que a veces no se ven. La sostenibilidad del proyecto es lo que hace que un proyecto tenga importancia o no. Y esa sostenibilidad te la da básicamente el sentido común.

El espacio público debe ser entendido, necesariamente, asociado a la gestión cultural.

(ej de la Plazuela de las Artes, de biblioteca como centro cultural y no solo repositorio de libros, los centros culturales en los parques zonales, etc. Ej. del Centro Pompidou, el central Park de NY. 02m 28 ss)

Quien vive en un departamento, baja al parque. En París, quien vive en esos huecos enanos, octavo piso sin ascensor, Bajan y se sientan a ver amigos, a ver algo gratis, te sientas en una banca en un parque, en una terraza, y puedes estar todo el día... Ese espacio es el espacio público

Aquí se ha ido como cercenando el espacio público, privatizándose. La idea es regresar a eso, porque el fin último es la calidad de vida. ¿Dónde yo quiero vivir?

Vas a cualquier pueblito de la sierra y la plaza es la plaza. Todo sucede en la plaza.

Aquí en Lima es como que, de pronto, nos hubiéramos olvidado que la vida sucede también en los espacios públicos. La idea es recuperar, hemos tenido, pero se ha perdido (por terrorismo, inseguridad, resaltado por los medios y se ha hecho del miedo una industria. Todo eso son

maquinaciones. Por eso la cultura tiene que ir a contracorriente, necesariamente. Para ganar el espacio. Mientras más gente tenga miedo, menos gente sale a las calles. La gente no sale a las calles y la calle se vuelve insegura. Es una paradoja, pero así funciona. Ejemplo “las dictaduras del verano” de Surquillo, La Perla, Callao. En carnavales, con los niños y las piscinas en las calles. Viven en la calle, (...) En San Isidro el espacio público no existe porque no debe existir.

El espacio público es la vida. Es donde tienen que suceder las cosas; si no, la vida no tiene sentido. La vida urbana es miserable, todo el mundo sentado viendo series de Netflix... Salir a la calle se hace impensable. Es cada vez más importante, más ahora que antes, quizá, es muy necesario. intenta sacarle el celular a un chico... Saca a un viejito que está mirando tv todo el día, saca a una señora que está en la cocina, saca a la gente para que interactúe...

¿Qué le pareció el proyecto LCC a nivel de propuesta artística y a nivel de gestión?

Fue una propuesta muy audaz. Poner a la altura del ojo de las personas imágenes no comunes, paradójicas. Y este tema de las paradojas siempre ayuda mucho, despierta la curiosidad de la gente, Las ganas de aprender de ciertas cosas. Desde el punto de vista plástico la fotografía del Pajuelo es muy importante, interesante; todo lo que pueda decirse de bueno, obviamente.

Como gestión, fue una forma de meterse en sus ambientes y justamente ganar el terreno abierto; esta idea de muralismo de la cultura de los espacios abiertos de los objetos en la calle...La idea de que uno salga a caminar a pasear sin ninguna intención y ves cosas que permiten momentos efímeros de reflexión o de comparación. Que permite que genere un cuestionamiento visual o una cantidad de referencias que siempre podemos encontrar en la fotografía. Intervenir el espacio público es también generar una sensación paradójica en las personas. Y eso es lo que generalmente termina cuestionando tu manera de pensar.

Anexo 5 (mencionado en página 47)

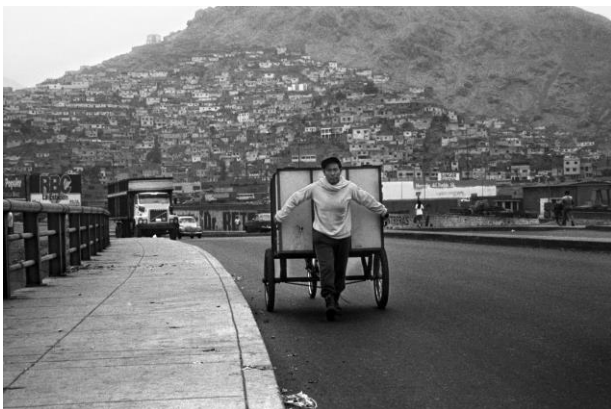


Foto: Daniel Pajuelo, El Agustino, Lima, 1992



Foto: Daniel Pajuelo, Comas, Lima. Circa 1992



Foto: Daniel Pajuelo, Lima, circa 1993-1999



Archivo: Daniel Pajuelo/PUCP, Lima, circa 1993-1999

Anexo 6 (mencionado en página 51)

Foto: Daniel Pajuelo, Comas, Lima, 1992

Anexo 7 (mencionado en página 51)



Foto: Daniel Pajuelo, Av. Grau, Lima, 1992

Anexo 8 (mencionado en página 52)



Foto: Daniel Pajuelo, Lima, circa 1993-1999

Anexo 9 (mencionado en página 70)**Foto: Daniel Pajuelo, Huancayo, Junín, 1991**

Anexo 10 (mencionado en página 71)



Foto: Daniel Pajuelo, Cerro El Independiente, El Agustino, Lima, 1986
“El aguatero”